

الأدب ومذاهبه



بقلم
الدكتور محمد مندور



مكتبة
للطباعة والنشر والتوزيع

الأدب ومذاهبه

تأليف
الدكتور محمد مندور



مقدمة

لاشك أن الأدب العربى الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثرا يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة ، وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربى ، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا الى بلاد العرب ، أو بواسطة البعثات العلمية التى أرسلتها البلاد العربية الى البلاد الغربية ، وأخيرا بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا الى المهاجر الغربية وكان هذا التأثير اما عن طريق الترجمة ، واما عن طريق القراءة فى اللغات الأصلية للآداب الغربية وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هى أكثرها تأثيرا فى الأدب العربى الحديث ، لأن للآداب - كما هو معلوم - خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التى تكتب بها . وهى فى الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة ، كما يصعب فهمها وادراك حقيقتها عند الحديث عنها حديثا نظريا الى من . يجهلون لغاتها الأصلية .

كل هذه البديهيّات جعلنا نحرص على الحديث عن مذاهب الأدب الغربية التى أخذت تشيع فى أدبنا العربى المعاصر فيجاء

أو يساء فهمها وخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التى نشأت فى الأدب العربى المعاصر انما تستمد فى الغالب وحيتها من الآداب الأجنبية . ومما لاشك فيه أن اتجاهات الأدب العربى ومذاهبه قد تغلغلت فى الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءا منها لا يقل أهميته فى تكوينها عن العنصر الأدبى القديم الذى يتمثل فى حركة البعث الضخمة التى قام بها العرب فى العصر الحديث .

والواقع أن الأدب العربى المعاصر انما قام على هذين الأساسين وهما : بعث الأدب العربى القديم ثم التأثير بالآداب الغربية والأخذ عنها وإذا لاحظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الآداب الغربية قد كتب لها دائما الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التى نعلقها على دراسة مذاهب الأدب العربى التى أصبحت موجهها رئيسيا لأدبنا المعاصر ، وهو توجيه لا ضير منه بل لعل فيه الخير كل الخير اذ أنه سيدخل أدبنا فى تيار الأدب العالمى دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ، ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة ؛ بل ودون أن يفصل عن لغتنا التى ستظل مادته الأولية التى ينحت منها صوره وأشكاله ، والتى لا مفر لنا من أن نحفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والايحاء ، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات

ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الانسانية والاجتماعية
للأدب . وهى أصول وأهداف يمكن أن تنطبق على الحيوان
الخاصة والعامة المتباينة دون أن تمحو الخصائص المميزة لتلك
الحيوات ، فإذا قال التفكير الأوربى الحديث مثلا ان من واجب
الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع فان مثل هذا المبدأ يمكن أن
ينطبق على المجتمع المصرى أو العراقى ، كما ينطبق على المجتمع
الفرنسى أو الأمريكى مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله
الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التى تصدر عن هذا
المبدأ ، أدبا عالميا موحد الاتجاه والأصول .

ما هو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربية تقتضي أن نبحث أولاً عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب وإلى أى حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه ، وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليدي لمعنى الأدب وفنونه وفهم الغربيين له ثم استمرار تأرجحنا فى العصر الحديث بين المفهومين العربى والغربى وعدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائى محدد .

والواقع أن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . حتى إذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة وأخذنا نحدد معنى الأدب وفنونه فى مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأى على تعريف سطحي ضيق . يقول : ان الأدب هو الشعر والنثر الفنى أى نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة ، ثم الأخذ من كل شئ بطرف .. وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولاً ولا أهدافاً اللهم الا أن تكون الصنعة التى تظهر

فى الشعر ثم النشر الفنى . وان يكن البحث قد دار أحيانا حول
كفاية هذه لتمييز الأدب عن غيره حتى رأيانهم يميزون مثلا
بين الشعر والنظم ، ويخرجون النظم كالفية ابن مالك وغيرها من
ميدان الشعر وبالتالي من ميدان الأدب .

هذا هو المفهوم السطحى الضيق لمعنى الأدب فى مناهجنا
الدراسية والثقافية وذلك بينما ترى الغربيين يعرفون الأدب فى
نفس المجالات الدراسية بتعريف أوسع وأعمق ، فيقولون ان
الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فىنا بفضل خصائص
صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية وبذلك لا يميزون
الأدب بالصنعة فحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث
عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية
والاحساسات الجمالية، وبهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير
العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ولكنه لا يخرج الكثير
من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصوغة بصياغة
أدبية كمحاورات أفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى
تحمل من عوامل الاثارة ، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضها
على كتب تاريخ الأدب ومناهجها .

ثم ان الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف المدرسى بل
راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه
وأصوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيرا ما تختلف

بإختلاف مذاهب الأدب المتباينة وبإختلاف وجهات النظر
الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات .

ونحن وان كنا لانستطيع احصاء أو عرض كل تلك
التعاريف الا أننا نحرص على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر
تلك التعاريف شمولاً وانتشاراً عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب .

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب صياغة فنية لتجربة
بشرية وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو ببدلوله العام
قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة فى شعر العالم العربى
الحديث فعنه يصدر المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ
وبخاصة فى كتاب ، الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح فى
كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة ، وذلك فضلاً عن مقدمات
الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد
ومازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذى نلاحظه بوجه عام هو أن أدباءنا وخاصة شعراءنا
المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بعناها الضيق :
فقالوا انها التجربة الشخصية التى يجب أن يصدر عنها الشاعر ،
والا كان شعره كاذباً ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر
مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادراً
عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر ، وفسروا
الكذب بالتصنع المقتعل الذى لا يستند الى تجربة ، حتى ظن

البعض أني موجبات الصدق تقتضي أن الشاعر يصف القطار
والطائرة كما كان العربى القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذى لاشك فيه أن هذا الفهم الضيق خلى بأن يضيق من
مجال الأدب والشعر وأن ينضب موارد، كما أن معايير الصدق
والكذب لا يمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها .
وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب
الشخصية . كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا
الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية
قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع
بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدّها من محيطه الانسانى
ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشكلة لواقع الحياة الانسانية العام عن
تجاربه الخاصة وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة ،
يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها
على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشدّ مشكلة لها من التجارب
الشخصية .

وفى الحق ان مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد
ما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية ، وللاديب الفرنسى
بييرلويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفنى وفيها يعرض
قصة فنان اغريقى قديم ، قيل أنه أراد أن يرسم لوحة زيتية
لبروميثيوس ، ذلك الاله الانسانى الذى قالت الأساطير أنه سرق

النار من جذوة الشمس وحملها الى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة ، وعاقبه زيس الطاغية بأن شده الى صخرة وأرسل اليه نسرا جارحا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده الى النمو من جديد ثم يعود النسرا الى النهش بالنهار . وأراد الفنان الاغريقى أن يصور الألم على وجه بروميشيوس فلم يجد سيلا انى ذلك الا أن يستحضر عبدا وأن يأخذ فى كيه بالنار ليستطيع التقاط امارات الألم التى تبدو على وجهه وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جاءت رائعة روعة استطاع بفضلها أن يهدى نائفة الشعب الذى تجمع صاخبا عندما علم بتعذيب اغنان للعبد ، فبادر الفنان باطلاع الجمهور الناظر على اللوحة فهذأت ثأثرته - نقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع الا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفى مقدمتهم الكاتب الكبير «جورج ديهامل» لم يقرأوا سيرلويس كما لم يقرأوا الفنان الاغريقى على مسلكه ، ولم يستسيغوا خاتمة قصته ، وذلك لايمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج الى توليد الألم بالفعل لكى يصوره .

والذى لاشك فيه أن ديهامل ومن ينحو نحوه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شاكلة الحق ، وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعارهم والا لوجب أن تفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين

والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه ، بل لوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطيء الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم الى الانحلال والعريضة والتسكع فى الحياة بحجة ، اكتساب التجارب الشخصية التى يظنون أن لا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرض الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الانسانى الرفيع لا تقتصر على التجربة الشخصية . للاديب وانما تشمل :

١ - التجربة الشخصية :

وهى تلك التى تسوقها للاديب أو الشاعر أحداث الحياة ، على نحو ما نرى دستيوفسكى مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالاعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أو على نحو ما نرى موسيه يقص محتته وآلامه فى حبه الماثر لجورج صائد فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لاشك فى صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة ، وأما أن يقتل الاديب أو الشاعر التجارب التماسا لتغذية ملكاته ، فهذا هو الافلاس الفنى فضلا عن منافاته لأصول الأخلاق ، التى لا تستحصد النفس ولا تقوى المملكات الا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها .

٢ - التجارب التاريخية :

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفرادا وأما . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدبا ، وذلك كما قال أرسطو - بأن يخرجها من الخصوص الى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ وانما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك ، بحيث تصبح قصة انسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه . أو نفس غيره اذا اتفقت الملابسات . وذلك دون التقييد بجزئيات التاريخ ، والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الانسانية الثابتة . بل ان من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تجل من وقائع التاريخ قائلا « التاريخ ؟ من يعرفه ؟! أن هو الا مسار أشجب فيه لوحاتي والواقع أن للأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمل في واقع الحياة المعاصرة كما أن له الا يتقيد بجزئيات ماحدث فعلا وبيواعه ، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد ، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التي يتحدث عنها . ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية . وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الانسانية الخالدة

أمثال هملت ومكبث ويوليوس قيصر والملك لير وغيرهما .
وأن يفلت بها من اطار الواقع التاريخى الخاص الى المجال
الانسانى العام .

٣ - التجارب الأسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيها
غالباً تجارب الانسانية البدائية . وهى تجارب تحدثنا عن موقف
الانسان القوى الطبيعية ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية
وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية ،
وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خياله
من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها الى كائنات
بشرية تحس وتتألم وتفكر وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر
خلالها على نحو ما نرى شاعرا كشينيه يتحدث عن الفتى
الأسطورى الجميل « هيلاس » الذى قيل انه بلغ من الجمال حدا
حمل حوريات البحر على أن تضمه الى صدرها الجميل ، وتغوص
به تحت الماء حيث لقى حتفه . أو قصة « فتاة تارانت » التى زعمت
الأسطورة أنها أبحرت فوق سفينة خطيها ، وبينما هى تعجب
وتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس وطارت
الفتاة الى أمواج البحر . بل وكما نرى أدبيا كتوفيق الحكيم
يتخذ من أسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقصى أساة
الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة الحية وطفان النزعة

الفنية التي تريد أن تحتسيه في محراب الفن ، فهذه وإن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها بلا شك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وإن لم نستطع أن نقول انها تحرية الحكيم الشخصية .

٤ - التجربة الاجتماعية :

وهي تلك التي يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعي أو الانساني المعاصر ، وهو في تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب . وليس من الضروري أن ينغمس فيها بشخصه لكي يحسن تصويرها فلربما كان نظره اليها عن بعد أدعى الى تصويب ملاحظته وشمولها ، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة في قوتها ، فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس دون حاجة الى أن يبلو في نفسه أو في غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس ، كما أنه كم من محروم أو بائس يحس في لحمه ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان ، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدبا بل ولا أن ينظمها كلاما لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة ، أو لا يتمتع بالملكيات النفسية اللازمة لها . وليس من شك في أن ثقافة الأديب

أو الشاعر العامة تسعفه أيما اسعاف في صياغة التجارب الاجتماعية التي تحيط به حتى ليقول روسو . « اننا في حاجة الى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » .

٥ - التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالا وثيقا بوظيفة عامة من وظائف الأدب التي يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعني بها ما يسمونه بأصغار الطاقة . وذلك لأنه اذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية في الحياة مادة لأدبه فهو أيضا كثيرا ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته ، فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال . فالشاعر الذي لا تواتيه مثلا فرصة لكي يعشق ويحس العشق والفرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه . وهنا قد نحس بمعنى الصدق والكذب في مثل هذا الأدب . ولكنه في الواقع ليس صدقا ولا كذبا . وانما هو ضعف أو قوة في الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل في تصور التجربة البشرية وتجسيمها ، ثم في اثاره أم عدم اثاره مشاعره استجابة لقوته المخيلة ، فاذا استطاع الخيال أن يجسم التجربة وأن يتصور في وضوح أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحيز بحيث تستجيب لخياله - أحسننا في

أدبه بما نسميه الصدق احساسا لا يقل قوة عما يمكن أن يشير
فينا نقس الشاعر أو الأديب فيما لو حدث وتحدث عن تجربة
واقعية : وليس من شك في أن الأديب الذى يتحدث عن أشواق
الروح لا يقل روعة وتأثيرا عن الأديب الذى يتحدث عن تجارب
الماضى أو وقع أحداث الحاضر .



هذا هو مجمل المفاهيم التى ينطوى عليها معنى التجربة
البشرية فى الأدب الحديث وفى هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك
الأدب ، وإن كانت تتفاوت فى تمييز فن أدبى عن غيره ، وأدب
شاعر أو نائر عن سواه ، وأهم هذا التفاوت مايقوم بين الأدب
الذاتى والأدب الموضوعى . وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر
فى الأدب العربى المعاصر تأثرا كبيرا بفكرة التجربة البشرية فمن
البين أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتا كبيرا عند أدباءنا
المعاصرين حتى رأينا شاعرا كبيرا كخليل مطران لا يمنعه هذا
الفهم الجديد لمعنى الأدب من أن ينحو فى شعره منحى موضوعيا ،
فيتخذ للكثير من روائع قصائده موضوعا من تجارب البشر
التاريخية أو مآسى المجتمع المعاصر . وأما تجاربه الشخصية
فينكرها أو يسوقها فى تضاعيف تجارب الفسير من القدماء أو
المعاصرين . وذلك بينما نرى غيره من أدباءنا وخاصة الشعراء
منهم - يتمسكون بالتجربة الشخصية بفتنون فى صياغتها

ويكادون يقصرون عليها شعرهم، بل ورأينا من القصاص الناثرين من يجنح الى التجربة الشخصية كالمأزنى والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والأسطورية والمعاصرة وبذلك يغزر انتاجهم وتعدد ألوانه كما فعل تيمور والحكيم ، بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة ، وبذلك اتسع عندنا معنى الأدب وتعددت فنونه ، وأصبح يجارى الآداب العربية الراقية .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أنه أى أدب سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا لا يمكن أن يخلو من شخصية الأديب ، ومن طابعه الخاص ، الذى تتميز به عبقريته ، وفى الأدب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوربيون بالأسلوب عندما نراهم يقولون « ان أسلوب الرجل هو الرجل نفسه » أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن التمييز بين الأساليب . الأسلوب عندئذ لا يقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب ، بل يقصد به أيضا منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثيرات العقلية والعاطفية التى يلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها ، فيقال ان هذا الكاتب أو ذاك عقلى الأسلوب أو عاطفيه، كما يقال انه واقعى أو مثالى ، وانه شاعر أو ساخر ، كما تختلف

تأثيراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثيرات ، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفى بترتيب وقائع التجربة البشرية التي يصوغها أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص فى النظر الى الحياة والى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها . وفى كل هذا ما يفسح المجال للعنصر الشخصى الذى يتسرب خلال الموضوع ويميز أدبيا عن آخر مهما كان الأدب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب وبعدت التجربة المصوغة عن حياته الشخصية ، وان ظل الأدب الموضوعى مختلفا بطبيعته عن الأدب الذاتى ، وظلت لتجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .



هذا هو أحد التعاريف الشائعة عن الأوربيين عن الأدب وهو تعريف يتضح مما سبق مبلغ ما يحمل فى طياته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .



وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعا عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه .

يقول ذلك التعريف : «ان الأدب نقد للحياة» . وكلمة نقد Criticism فى هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى Crino ومعناه «يميز» فكلمة النقد الأوربية معناها اذن هو تمييز العناصر المكونة للشيء الذى ننتقده، وليس معناه الأصلى تقييم ذلك الشيء والحكم بوجودته أو رداءته. وإذا كان هناك مجال للتقييم ، فانه يأتى تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحديد أهميته فى النسيج العام .

وعلى ضوء هذا الفهم لكلمة النقد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقد للحياة ، وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك اذا كان منوال الأدب ينصب لكى ينسج تجربة بشرية - فان عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالي على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهي أن عبارة «نقد الحياة» تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها . وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الأدب فيشمل

الأدب الذاتى والأدب الموضوعى على السواء ، بل لعله يزداد اتساعا عنه فى التعريف الأول ، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية ، وقد يمتد معناها الى ما وراء العالم المحسوس من مجردات ، كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير بل ما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل ، كالقوى الالهية وقوانين الطبيعة الجبرية ، واطارى الزمان والمكان ، وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف. وانه وان يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه يلعب فى الأدب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة الا أنه مع ذلك لا ينحى منهج الالتزام فى الأدب؛ وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة ، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها الى مرحلة الغربة والذفع ، وذلك لى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الانسانية كلها ، وهنا يتسع المجال لأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعي والتمهيد للحركات الاصلاحية الكبرى بل للثورات العارمة . وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهّد للثورات من حيث أنه فقد للحياة، ولكنه لا يعاشرها ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها ، اذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود الى نقدها وتمييز خطوطها أو تقويمها ، ليدفع الى تطورها من جديد على

نحو يسائر ركب الانسانية العام الذى لا يننى عن الحركة ان لم
نقل عن التقدم المطرد .

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الأدب وعمله الرئيسى،
كما يوضح لنا أهدافه ، على نحو ما وضح التعريف السابق
مصادره وهياكله العامة .

فنون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء الى شعر
وثر ، وان تكن الفنون التى تنطوى تحت كل قسم تختلف^١
اختلافا بينا عند الغربيين عنها عند العرب.

فالنثر — فى تقاليد الأدب العربى — لا يدخل فى مجال
الأدب الا اذا كان نثرا فنيا ، أى فى الغالب نثرا مصنوعا كنشر
الرسائل والخطب والمقامات ، وذلك بينما يشمل النثر الأدبى عند
الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية
فضلا عن النثر بمعناه الضيق ، الذى يشمل القصة والأقصوصة
والمقالة والتراجم والمسرحيات . وهو أدب أخذنا نحتذيه منذ
نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون النثرية ، بينما
اختفت فنون النثر العربى القديمة كالمقام وما إليها ، بعد
أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك
الفنون القديمة .

وأما الشعر فقد ميز الأوروبيون فى مجاله — منذ عصر
الاغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه .

وهي : شعر الملاحم ، والشعر التمثيلي ، والشعر الغنائي . وذلك
بينما لم يعرف العرب فى مجال الشعر غير فن واحد هو الفن
الغنائى ، حتى اذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبيننا فيها تلك
الفنون المختلفة أخذنا نحاكىها ، كما فعلنا فى مجال النثر الأدبى،
وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة قد انقرضت
فى الغرب أو أخذت سبيلها نحو الانقراض ، وحل النثر محل
بعضها كالشعر التمثيلى . فى حين مات البعض الآخر ولم يعد
يستطيع الحياة بعد أن تطورت الانسانية وأصبحت عاجزة عن
أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء فى فجر الانسانية ، ونعنى
بذلك شعر الملاحم ، وكأننا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل
التي اجتازها الأدب فى الغرب ، وذلك بدلا من أن نجارى تطور
الانسانية العام ، فنذكر أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم
مقصورا على الفن الغنائى ، وأن التجديد والابداع فى الشعر انما
يتركز اليوم فى هذا الفن ، وأن معارك الشعر الأدبية انما تدور
عند الغرب فى العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن
الغنائى .

ومع ذلك فانه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذى
ذكرناه فانه لايزال من الأهمية بمكان أن نوضح ونفهم أصول
وأهداف كل فن من هذه الفنون لكى نستطيع فهم مذاهب الأدب
المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها فى كل من هذه الفنون كما

ندرك أسباب نجاح كل مذهب فى السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى ، على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلا قد أدى الى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين ، وذلك بينما نلاحظ على العكس أن الرومانسية قد أنتجت شعرا غنائيا ييز فى قيمته الانسانية والفنية الشعر التمثيلى الذى أنتجه الرومانسيون ، وكل هذا بينما فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر فى فجر الانسانية وهو الشعر الذى يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن ان الملحميين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الإلياذة والأوديسا لم يتكرهما شاعر بعينه ، وانما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون : ثم جاء هوميروس - إذا سلمنا بصحة وجوده التاريخى - فوعى فى ذاكرته كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ، ثم أخذ يحوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته ، منشدا على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذى يشبه جمال الطقولة ، حتى اذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى بينزستراتس حاكم أثينا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحميتين حفظا لهما

من الضياع . ولما كان الخيال الشعبي قد احتفظ بذكرى هوميروس
الشاعر الضرب وتوارث الأجيال أنباء شهرته الدائمة ، فقد
نسبت الملحمتان اليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب
الضروس التي نشيت فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر قبل
الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة في آسيا الصغرى ، نتيجة
لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة مينيلوس الملك
اليوناني ، أثناء رحلته البحرية الى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة
اليونانية عندئذ موحدة المستوى ، ولم تكن هناك لغة عامية
وفصحى كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة - فان هذا
الشعر لم يعتبر شعبيا بالنسبة الى غيره من الشعر الثابت النسبة
لشعراء معينين - بل على العكس اعتبر التراث الأدبي الأول عند
اليونان ، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم
ماهى الافات تساقط من مائدة هوميروس .

وسار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت
الطبيعة الانسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى كما أخذت
أصول الفن الأدبي - وبخاصة الشعر - هى الأخرى تتعقد .
وتبدأ فيها يواذر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل
شاغر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم وهى الانيادة . التى
تقص أنباء جدهم الأعلى البطل اينونس وتأسيسه لمدينة روما وما
كان له من معارك ومغامرات فى هذا العالم بل وفى العالم الآخر

أيضا : وبالرغم من براعة فرجيل الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ،
فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الاليادة والأودسا علم
الاليادة ، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائي .

وفي العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات
المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة
ملاحم ، ولكنهم فشلوا جميعا وطوى الزمن ملاحمهم فى جوف
أمواجه . ولم تعد الانسانية تقرأ وتعجب الا بالملاحم القديمة
كالاليادة والأودسا والاليادة فى الغرب والمهابرات والراماينا فى
الهند والشاهنامة فى فارس .

والواقع أن الآداب الفنية فى العصر الحديث قد تركت فن
الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ أن العصر
الحديث قد أخذت تختفى منه أيضا الملاحم الشعبية ، وذلك
باختفاء شعراء الرابة المتجولين بعد أن تطورت الانسانية وتعددت
لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره ، بل وبعد أن تعقدت
الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعى وانقضاء روح
الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر
القديم من الأدب الفنى الى الأدب الشعبى ، ثم انتهى الأمر الى
الاختفاء فلم تعد الانسانية تبتكر ملاحم جديدة ، وإن ظلت
تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنا

ن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم انما هو ضرب من المجازفة ، الذى يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقائق النفس الانسانية ، وما نظن أن أحدا منهم يستطيع أن يهيم فى نفسه تلك الطفولة الغامضة والسذاجة الساحرة التى يكمن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضى السحيق الذى جعل منه الخيال الشعبى والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور ، والعالم الآن لم يعد يخترع أساطير ، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضى الى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا ، دون أن نستطيع ادخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة ، التى لم يعد يجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين فى الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستاني الياذة هوميروس شعرا عربيا ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة ، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه ، وبعده عن سحر وسذاجة الأصل اليونانى ، كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة الى كافة اللغات الأوروبية الحية . ومن بين تلك

التراجم الشعرية والنثرية ما يقرب الأصل فى جماله ، ولكنه لا يلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارئ لترجمة انجليزية أو فرنسية - فضلا عن الأصل اليونانى - أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم ، وملامح تلك السداجة: الغضة التى تنفتح لها النفس . فهو ميروس مثلاً لا تراه يستقصى وصفاً أو يحلل نفساً بشرية أو موقفاً انسانياً ، بل يقذف بصفة أو بلون فى صورة عابرة ، ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلاً يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التى كانت السبب فى نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التى سبت الرجال بجمالها ، ومع ذلك لا يصف جمال هيلانة إلا بصفة واحدة ياصقها باسمها وتكرر نفس الصفة مع الاسم كلما جرى فى شعره . وهذه الصفة هى « عبق الحزام » فاسم هيلانة لا يرد إلا مردفاً بقوله « هيلانة ذات الحزام العميق » وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفاً صفة لا تتغير وهى « ذات الذراع الأبيض » وأما مادون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عند هيلانة أو أندروماك فذلك ما لا يشير إليه هوميروس مكتفياً بتكرار اسميهما مردفاً بكل منهما الصفة الخاصة به بحيث يولد فىنا هذا التكرار احساساً عميقاً بالجمال ، ويطلق هذا الاحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاقى المعقد ، فلسنا نجد له مثلاً خيراً من موقف انساني شعري رائع صور هوميروس في الأغنية الرابعة من الالياذة ، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة اندروماك ذات الذراع الأبيض ، قبل انطلاقه الى المعركة التى لقي فيها حتفه ، ولم تكن اندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيهلك فيها أخيل بطل اليونان ، « أخيل ذا القدم الخفيفة » ، وتشفق عليه من الموت الذى يهدده ، ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه باظهار الجزع ، فهى تتجلد ، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه . وفى هذه اللحظة الحاسنة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها فى صورة حسية لقطتها ريشته ، فجمعت فيها كافة العواطف والانفعالات التى كانت تضرع فى نفس اندروماك فى هذه اللحظة الخاطفة . وهذه الصورة هى قوله « ورد اليها هكتور الطفل فتلقته بابتسامة تلبسها الدموع »

أما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد انفرد فيها أيضاً هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هى مع ذلك غزيرة الشاعرية . ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التى يسميها

النقاد المحدثون بصفات الماهية *Epithètes de nature* . وبينان ذلك أن الصفات في كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شيء عن آخر مثلما نقول رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود أو الأصفر . وانما هناك نوع آخر من الصفات لا يستخدم للتمييز بل يستخدم لظهار الماهية، أى أنها صفات ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف، مثل قولنا مثلا: الله الخالد الباقي، فصفتا الخالق والباقي لا تستخدمان هنا لتمييز الله خالد باق عن الله غير خالد ولا باق ، وانما لا تستخدمان لظهار طبيعة أو ماهية الله . وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التي تكسب شعره قوة وجمالا ساذجا كقوله « البحر المائي » أو أمثاله .

وأما فن الأدب التمثيلي فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعرا سواء منه المأسى والملاهى . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الأغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة ، مصحوبة بحركات من الرقص البدائي ، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية . وعندما بدأت حركة البعث الأوربي في القرن الخامس عشر ، وعاد الأوربيون الى الأدب الاغريقي القديم يحتذونه بل يستمدون منه موضوعات مسرحياتهم — رأيناهم في أول الأمر يجمعون في المسرحية بين الحوار وبعض

المقطوعات الغنائية ، ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت . وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وإن ظلت المسرحية الجدية والهزلية تنظم شعرا . وإذا كانت الآداب الأوربية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة الى الجمع بين الحوار والغناء فى المسرحيات كالفودفيل فى بعض مراحلها التاريخية — فإن التطور النهائى قد انتهى الى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا ، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا ، والأوبرا كوميك والأوبريت — لاتدخل الآن فى الأدب وتاريخه ، وإنما تدخل فى الموسيقى وتاريخها ، باعتبار أن العنصر الموسيقى هو الذى يطفى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية ، بينما يضمن فيها الحوار وتضمن قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية ، الى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون الى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها . ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص الى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلى الى الغناء الذى يظل دائما وسيلة الأداء الغالبة .

وبعد أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى ، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار وإن يتجه نحو البثر بدلا من الشعر ، حتى رأينا بعض الرومانسيكين من كبار الشعراء كالفردينى موسيه

نفسه يؤثرون النشر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النشر يطفئ على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية . وإذا كنا نجد مثلا فى فرنسا المعاصرة ادمون روستان وقرا قليلا غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فاننا نجد أن الأغلبية الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثرا . ولا غرابة فى ذلك فالشعر متاع الخواص كما أن لغته وقيوده تبعد بالحصار عن الطبيعية المطلوبة، وكثيرا ما تؤدي الى ضعف الحركة الدراماتيكية والى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادئ الأخلاق ومواضع المجتمع ، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراجيديات القديمة ، ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأمراء والأبطال واعلام المجتمع . بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلا عند برنارد شو .

وإذا كان بعض شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزيز أباطة قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية ، فإن محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد رغم قوة الشاعرية ، كما أن نجاحها المسرحي ظل محدودا .

وأخيرا هناك فن الشعر الغنائي وهو شئ القصائد والمقطوعات . وهو اذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محدودة ثابتة هي القصيدة ذات الوزن الواحد والروي الواحد والمستقلة الأبيات - فانه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صوراً وأشكالاً متباينة ، وكان كل صورة تركيبها الموسيقى الخاص كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأغراض الشعرية المختلفة . فلاغاني الحماسة والنصر مثلاً تركيب موسيقى يختلف عن أغاني الغرام أو أغاني الرعاة أو الأغاني الريفية ، وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربي ، فإن الشعر الغنائي عند العرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية . بل ان هناك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع الى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزود اليوناني وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريشوس الروماني وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا ، والملاحظ أن الشعر الذاتي كان يتغنى به فعلاً في فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الافرنج ، وكلمة Lyrique الغربية مشتقة من كلمة Lyre أى « عود » . وفي موسوعة الشعر للعربي وهي كتاب الأغاني ، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وان تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة البنا طلاس لم يس من السهل حلها . وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب من الغناء الى الانشاد ،

بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقى المتشثل فى الوزن والايقاع والانسجومات الصوتية لايزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر . بل وأخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر، حتى رأينا الرمزيين يقولون ان الشعر موسيقى قبل كل شئ وان العنصر الموسيقى فيه ييز فى الأهمية المعانى والعواطف والصورة الشعرية ذاتها .

هذا ، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى.



هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر وتطورها عند الغربيين ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالأداب الغربية المعاصرة فحسب ، بل تأثر أيضا بالأداب الغربية القديمة . وفى هذا ما يفسر ما نراه فى هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكللاسيكية وغيرها . بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية أو الأسطورية لمسرحياتهم الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ ، بينما تطورت التراجيديات القديمة الى الدراما

الحديثة ، التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها من بين عامة الشعب . وفى هذه الحقائق ما يدعونا الى ضرورة تفهم مذاهب الأدب الكلاسيكى حتى يومنا هذا .

وقيل الأخذ فى التحدث عن مذاهب الأدب عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا العربى المعاصر ، لعله من الخير أن ننظر فيما اذا كان العرب قد عرفوا المذاهب الأدبية فى تاريخهم الأدبى الطويل أو لم يعرفوها .

العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم أن الشعر وهو أعظم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه وأغراضه وأصوله ، بل ومعانيه وأخيلته ، على نحو يوهم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئا من تلك المذاهب الأدبية التي أخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجدد من الآداب وفنونها وأصولها بل وأهدافها . ومع ذلك فانه من السهل أن نلاحظ أن الأدب العربي قد ظهر فيه هو الآخر منذ أقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين أو المتلاحقين . كما نلاحظ أن الشعر العربي رغم طغيان التقليد عليه قد تطور - على الأقل في خصائص صياغته - تطورا كبيرا حتى انتهى الى ذلك التصنع اللفظي الذي أحاله عبثا مجردا من كل قيمة انسانية حقة . بل لقد أحدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمة على مزاج أو فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بنى عذرة الذين نحوا في الغزل منحى ألتج مالايزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذرى . وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلى تجرى على أن يستقصى الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده فى التغنى بمواضع

أجمالها وفتنتها ، رأينا الغزل العذرى الذى انتشر فى العجبر
 فى العصر الأموى — يتجه اتجاهها روحيا فيوفر الجهد على التحدث
 عن لوايح الحب وتباريح الغرام . ويكفى أن نقارن بين غزل
 أمرىء القيس وغزل أحد العذرين كقيس أو جميل أو كثير ،
 لنذكر البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين ، وإن يكن من
 الحق أننا لا نستطيع أن نسمى الاتجاه العذرى مذهبا شعريا ،
 وذلك لأنه ظل اتجاه تلقائيا ولدته ظسروف روحية واجتماعية
 خاصة ، ولم يصل يوما عندهم الى حد المذهب التائم على وعى
 فلسفى أو نقدى يفصل أسسه ويوضح قيمته وأهدافه ، ويناضل
 دونها أو يوازن بينها وبين قيمة وأهداف أصول غزل الجاهليين
 الحسى .

ومع ذلك فقد شهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات
 المذهبية الواعية كمحاولة أبى نواس فى الخروج على تقاليد
 القصيدة العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، إذ أراد أن يدعو الى
 الاقلاع عن استهلاكها بوصف الأطلال والناقة والرحلة الى الممدوح
 ليحل محلها وصف الخمر والتفنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة
 لم تنجح ولم تكون مذهبا ، لأن أبى نواس نفسه اضطر الى أن
 يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح لكى يصل الى رفق
 ممدوحية . وعلى العكس من ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب
 أدبى له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأدباء واثقاده بالتحليل

النظري وايضاح الخصائص المميزة كما اقتتلوا في الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التي سموها عندهُذ بعمود الشعر . وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذي اعتبر أبو تمام مثالا له .

وفي الحق ان مذهب البديع ، أى مذهب الجديد ، لم يظهر فجأة ولا ولدته ثورة على التقاليد ، أى على عمود الشعر ، وانما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد وأضرابهما ممن حاولوا أن يجددوا من صياغة الشعر العسري بعد أن طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق ، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات ، كما أخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية . حتى اذا ابتدأ العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، واطلموا على تحليلات أرسطو العقلية فى كتاب « الخطابة » للمجازات والاستعارات ووظائفهما فى التصوير والتعبير ، اذا بعبد الله بن المعتز يضع كتابا يسميه « كتاب البديع » ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التى استخدمها أو على الأصح أكثر من استخدامها أولئك الذين سباهم عندهُذ بالمحدثين أنصار البديع ، أى الجديد . ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات — فقد أخذ ابن المعتز يلتمس أصولها فى الشعر الجاهلى والأموى ، بل وفى القرآن والحديث ثم قرر أن كل هذه الوسائل — وان

نم تكن جديدة - الا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهباً يخرجون به على عمود الشعر .

ولقد جمع ابن المعتز في حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ، وبين ما يعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور ، بل وأضاف الى ذلك منهجاً عقلياً خاصاً سماه المذهب الكلامي . وان تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك الى ادخال كل طائفة من هذه الوسائل في علم خاص بها ، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما إليها ، وتخصص علم البديع في دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها ، كما وضع فيما بعد عبد القاهر الجرجاني في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » الأصول العامة لعلم المعاني الذي الذي يبحث في نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد ، وهو العلم المقابل لنظم الجمل أو ال Syntaxe عند الغربيين .

ومهما يكن من أمر تطور خصائص المذهب الجديد أي مذهب البديع التي أوضحها ابن المعتز في كتابه - فانها قد اتخذت أساساً للمذهب أدبى اقتتل حوله النقاد والشعراء في القرن الرابع الهجري ، واتخذوا من أبي تمام مثلاً له كما اتخذوا من البحتري

مثلا لعمود الشعر ، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر . وإذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لا يحسنون تذوق الشعر ، فقد كان من بينهم أيضا خير ناقد عربى قديم فيما نرى وهو الآمدى ، الذى وضع كتاب « الموازنة بين الطائين » أى بين أبى تمام والبحترى ، كما تعصب أبو بكر الصولى وغيره لأبى تمام ولمذهب البديع تعصبا غنيدا .

ونحن ان كنا نؤمن بضرورة التطور ونغتنب بانتصار كل جديد يفتح للانسان آفاقا ويدفع فى تطوره الى الأمام — الا أننا لا نستطيع الا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربى من تدهور وانحطاط بانتصار مذهب البديع وسيطرته على الشعر العربى قرونا طويلة أنضب فيها ماءه وانسانيته وأحاله الى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبى هلال العسكري فى كتابه «سر الصناعتين» فى تفصيل أوجه البديع حتى وصل بها الى خمسة وثلاثين وجها، « فلم يعد لشعرائهم الا التنافس فى اصطیادها لترصيع شعرهم بها ، غير عابئين بما يجب أن يتضمنه كل شعر صحيح من احساس ، أو تفكير أو تصوير .

وهكذا يتضح كيف أنه الشعر العربى القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة فحسب ، بل وظهر فيه مذهب أدبى واع بما يفعل ومستندا الى أسس نظرية تحليلية واضحة . وكما تقدمت

الدراسات الأدبية النقدية في عصرنا الحاضر لزدنا ادراكا وتميزا للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التي لم يكن بدمن أن تظهر في تاريخ الشعر العربي الطويل وتعدد بيئاته وأزمته ، فضلا عن تبين طبائع الشعراء الخاصة واختلاف ظروفهم وثقافتهم .

وبالرغم من كل هذه الحقائق فاننا لانستطيع أن نزع أن الأدب العربي قد تابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة الى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الآداب الغربية . وهذا شيء طبيعي ، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم العربي الا منذ عهد النهضة والبعث العلمي ، أى منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشرى ، بعد أن خرجت الانسانية من ظلام القرون الوسطى ، بينما ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين فى ذلك الظلام حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى العالم الغربى بما يقرب من أربعة قرون ، ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات وأن نلاحق ركب الانسانية العام ، آملين أن نقطع فى أوجز وقت ما سبقتنا الانسانية الى قطعة من مراحل فى القرون الطويلة التى تخلفنا خلالها عن الركب ، وظللنا نتخبط فى أمواج الظلمات التى اشتد تكاثفها منذ أن سيطر الحكم العثماني الفاشم الجاهل على مصر والعالم العربى حتى كتب الله لنا الخلاص فى العصر الأخير .

نشأة مذاهب الأدب فى الغرب

انه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر فى كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين ، وذلك لكى تتبين الى أى حد عملت ارادة الأدباء والنقاد فى نشأة تلك المذاهب ، والى أى حد سبق اليها الأدب بـاعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه . وكل هذا لكى ندرك الى أى حد نستطيع أن نفيد بارادتنا من تلك المذاهب . والى أى حد لانستطيع تلك الافادة مادامت ظروفنا وُحاحاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت الى ظهور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين .

وفى الحق ان الاجابة على هذه الأسئلة لا يركز أن تكون بسيطة موحدة ، وانما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة : فمن تلك المذاهب مثل الكلاسيكية — ما يستند فى جوهره الى عدد من الأصول الفنية التى استقاها الأوروبيون بعد عصر النهضة . اما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الاغريق والرومان الأقدمين . واما عن طريق المبادئ النظرية التى استخلصها أرسطو من دروائه

الأدب الاغريقي وجعل منها أصولا فنية عامة . وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود بخاصة الكلاسيكية، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيرا عن تلك الحالة، ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب الصادر عنها فحسب ، بل يوصف بها أيضا أى شخص - أدبيا كان أو غير أديب - اذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدته ، والميل الى التمرد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رومانسى كما يقال أدب رومانسى ، بينما لا يوصف بالكلاسيكية الا أدب أو فن خاص ، حتى يمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهباً أدبياً أو فنيا .

ثم ان كل مذهب أدبى يتضمن صورا أو خصائص وأصولا فنية كما يحتوى على مضمون أو مادة . واذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فان المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية على تفاوت فى النسب بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكي الصور والأصول لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه ، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية ، وانما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها الى فن جميل .

« الكلاسيكية »

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البعث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة ، كما تعتبر العودة الى الآداب العربية القديمة مبدأ النهضة الأدبية المعاصرة عند العرب . وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت فى إيطاليا التى نزع إليها فى أول الأمر علماء وأدباء بيزنطة ، حاملين معهم المخطوطات الأخرى واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أو القسطنطينية فى يد الأتراك - فان فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية ، أو التربة التى نمت فيها وأينعت . وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لآتيكا ، وهى المقاطعة التى تقع فيها مدينة أثينا والتى ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الأخرى . وتميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الأتيكية . ولا يزال الفرنسيون يفخرون بأنهم ورثة تلك الروح .

والكلاسيكية فى معناها اللغوى مشتقة من الكلمة اللاتينية

للأنيس Classis التى كانت تفيد أصلا « وحيدة فى الأسطول » ثم أصبحت تفيد « وحدة دراسية » أى « فصلا مدرسيا » . والأدب الكلاسيكى يتكون من المؤلفات الاغريقية واللاتينية القديمة التى أفلتت من طوفان الزمن ، وحرصت الإنسانية على انقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم انسانية تضمن لها الخلود ، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين فى فصول الدراسة .

وعندما ظهرت حركة البعث العلمى ، وأخذ الأوروبيون يعودون إلى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادئ التى ضمت لها الجودة والخلود ، أما بطريق مباشر — وهو طريق التحليل والتذوق — وأما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء ، وبخاصة أرسطو اليونانى وهوراس الرومانى اللذين استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة، ثم صاغوها فى مبادئ نظرية على نحو ما فعل أرسطو فى كتابيه « الخطابة » و « الشعر » ، وهوراس فى قصيدته الطويلة المسماة « فن الشعر أو خطاب الى آل بيزون » ، وهى القصيدة التى حاكها الشاعر والناقد الفرنسى الكلاسيكى الكبير « بوالو » فى مطولته التى سماها أيضا « فن الشعر » .

والبواقع أن الأصول النظرية التي وضعها أرسطو هي التي تعتبر أنجيل الكلاسيكية . ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول في كتابه « الشعر » غير فنى الملاحم والدراما ، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائي الذي نظن انه قد اعتبره ادخل في الموسيقى منه في الأدب . كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف الى الأدب التمثيلي بفرعيه : التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه الى فن الملاحم . وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل إلينا ضمن كتاب « الشعر » — فان أغلب الأصول الفنية التي تعصبت لها الكلاسيكية واقتلت حولها قد كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة ، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية في الأدب التمثيلي ، وهو الأدب الذي انصرف اليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به ، ولا يزالون يذكرون بفضلهم ، بينما لا يكاد يذكر لهم شعر في الملاحم أو شعر غنائي . وعندما تذكر الكلاسيكية في مهدها وهو فرنسا — لا ينصرف الذهن الا الى راسين وكورنى وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائي على الرومانسيين الذين برعوا في هذا الفن براعة لم يصلوا الى مثلها في فن المسرح .

والواقع أن ما وصل إلينا من روائع الأدب الاغريقي القديم يتمثل معظمه في ملحمتى هوميروس ، وفي تمثيلات اسكيلوس وسوفوكليس وايريبيدس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائي فقد ضاع معظمه — وبخاصة القديم منه — وهو أجوده . وأغلب

ما وصل إلينا منه يرجع الى عصر الاسكندرية ، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقداه قيمته الانسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائى ، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولا يرتفع الى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائى اليونانى القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسى الكبير رونسار فى أوائل عصر النهضة أن يحيى فن الملاحم فأنشأ ملحمة المسماة « الفرنسياد » يقص فيها أعمال البطولة التى أتاها فرنسوا الأول فى غزوه لايطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى ، فأنصرف رونسار وجماعته الى الشعر الغنائى الذى - وإن يكونوا أصابوا فيه نجاحا كبيرا - إلا أن كبار الشعراء الذين ظهروا فى القرن السابع عشر عندما أخذت تنتزع وتستقر أصول الكلاسيكية - نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم فحسب ، بل وعن الفن الغنائى أيضا ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلى الذى برعوا فيه وخلدوا الكلاسيكية بفضلها .

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الاغريقية والرومانية القديمة والخضوع للمبادئ الفنية التى اهتمت إليها تلك الآداب بوحي الفطرة السليمة - فإن هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص فنية وانسانية مجردة .

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية . وعندها ان ما يدرك ادراكا تاما ما يمكن العبارة عنه في وضوح . ولذلك اذا كانت جودة العبارة أحد أصولها ، فان الوضوح أصلها الثاني . ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح من البديهيات المسلم بها ، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد ينكرون هذا الوضوح ويعتبرونه افسادا وافقارا للأدب الذي لا يسعى الى نقل معنى محدد من نفس الى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم ، بل يسعى الى الايحاء بحالة نفسية خاصة ، أو خلقها في نفس القارئ أو المشاهد ، لا بفضل قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب ، بل بكافة وسائل الايحاء الأخرى ، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات وألوان التعابير وتبادل معطيات الحواس المختلفة ، وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على ادراك المعاني العميقة أو تمييز خواطر النفس المختلفة ، ونادوا بفشل التفكير الوضعي في ادراك حقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف الى للتعبير الفصيح الجيد عن المعاني الواضحة المحددة . فقد كان من الطبيعي أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعي المترن ، الذي يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بادراك خفاياها وعملها الدفين .

فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنق-أو-اسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية فيما بعد تطلق العنان للعاطفة بل تزيدها تأججا حتى لنراها تجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها غظمة الانسان وموضع نبله . وان يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب ، وانما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والاحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الايكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله . والى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها ، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها الى التماس الافكار الواضحة المتميزة . ابتداء من الشك الذى يتخذ ديكارت المبدأ الأول للتفكير . ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك : أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسيكية نحو الأدب الموضوعى . وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة فى المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات ، فقد توفر

الكلاسيكيون على الفن المسرحي الذي أخذوا يكتبونه شعرا ،
وان كانوا قد أستقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص
والغناء ، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة
وصراع وشخصيات .

هذا ، ومن الممكن أن ترجع كافة القواعد التي قيد بها
الكلاسيكيون فن التأليف المسرحي الى أصل عقلي عام تفرعت
عنه كافة القواعد الأخرى . وهذا الأصل هو مشاكلة الحياة
vraisemblance ، وذلك باعتبار أن المسرح مرآة للحياة ،
أو بعبارة أصح مجهر للحياة ، وبالتالي يجب أن تمثل كل
مسرحية قطاعا من الحياة . ومادامت المسرحية تعرض في زمن
محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ماسمونه
بالوحدات الثلاث وهي : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة
المكان . وهي وحدات قال أرسطو بضرورة توفر الأول منها في
المسرحية ، بينما أشار اشارة عابرة الى وحدتي الزمان والمكان
باعتبار أنهما من عناصر المعقولية ، ولكن الكلاسيكيين جعلوا
منها قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبا لهما ، وتحكمت هذه
الوحدات في بناء المسرحية الكلاسيكية التي لا يمكن أن تتناول
حياة شخصية أو شخصيات بأكملها ، نراها في خاتمتها رجلا
أو شيوخا ، وانما تتناول المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة في
تاريخ تلك الشخصيات ، وترتفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر

تلك الأزمة . ثم تأخذ هذه العناصر فى العمل حتى تبلغ الأزمة قمته ، ثم تسير نحو الحل الذى اختاره المؤلف . وإذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية ، واللازمة لفهم الأزمة التى تتناولها - فإن المؤلف يحتال لايراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات فى تضاعيف الحوار . وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وإن كانت هذه الوحدة لاتنعدم ولا تفكك بوجود موضوعات ثانوية ، مادامت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموضوع الأساسى ، وتلعب دورا فى تطور هذا الموضوع ، أو فى اكمال تصوير الشخصيات واطهار حقائقها النفسية والأخلاقية . كما تعاصر الموضوع الأساسى فى الزمان وتجاوره فى المكان .

هذا وسوف نرى كيف أن الرومانسية بزعامة فيكتور هيجو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتبة باسم مشاكلة الحياة ذاتها حيناً ، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحى حيناً آخر ، فقالوا انه اذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتى مشاكلة للحياة ، فإن المنطق يقتضى عندئذ أى تجرى أحداث المسرحية فى الساعتين أو الثلاث ساعات التى يستغرقها تمثيلها . وأما أن يحدد الكلاسيكيون بهذه الوحدة الزمنية أربعاً وعشرون ساعة ، فهذا هو التحكم الذى لا يستند

الى شىء. وأما وحدتا الموضوع والمكان فقد هاجمهما الرومانسيون باسم تصورهم الخاص لن المسرح الذى لا يرون فيه مرآة أو مجهرآ آليا للحياة فحسب ، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقا لتلك الحياة أو تأليفها لها وجمعا لأشتاتها بوساطة الخيال، ولذلك لا يرون بأسا فى أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل أو أزمتات فى تاريخ حياة شخصياتها ، أو أن تجرى أحداثها فى أماكن مختلفة الأزمنة ، مكثفين بوحدة الأثر العام وتكامل التصوير للشخصيات أو اظهار حقائقها النفسية .

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الاغريق والرومان القدماء تقسيما دقيقا لفنون المسرح احتراموه وتقيدوا به ، ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء — الى تراجيديا وكوميديا ولكل منهما خصائصه المحددة التى لا ينبغى أن تتداخل أو أن يجمع بينهما فى المسرحية الواحدة ، فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف وتطهر بهما النفس البشرية ، وأسلوبها سام رفيع ، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف، بل كانت عند القدماء من الآلهة أيضا وأنصاف الآلهة . وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسلية أو للنقد السياسى الاجتماعى ، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية ، ومحاولة اصلاحها وهى وإن كانت تكتب شعراء إلا أن لغتها كثيرا ما تسف وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب فى الغالب ، اللهم الا أن

تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم ونسفيته
وإثارة الخواطر ضده أو محاولة إصلاحه .

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من
تراجيديا كوميديا . وإذا كانوا قد حاكوا القدماء — وبخاصة
أرستوفانيس — فى اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة
الشعب المعاصرة ، فانهم لم يقنعوا فى التراجيديا بأن يلتبسوا
لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمراءهم ونبلائهم القوميين ، بل
راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان
الأقدمين ، حتى لئلا يراى راسين يعتذر لاختياره موضوعا لاحدى
تراجيدياته وهى باجازيه (بايزيد) من حياة الأتراك المعاصرين

هذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الكلاسيكى ينهار بتقدم
الانسانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية

فى القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى
الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية الكبرى ، رأينا الأدباء
والمفكرين ينكرون على الكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحى فى
المأساة المفجعة والملهاة المتهقمة ، ثم تدعى بعد ذلك أنها لا تتخذ
من المسرح مرآة أو مجهرا للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون
ان الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة وليست ملهاة ، وانما
يبكى الناس أو يهقهقون فى أزمات أو فترات عارضة . والحياة
فى لونها الغالب المتصل ليست بيضاء وليست سوداء وانما هى

فى الأعم شىء رمادى لا يفجعنا الى حد المأساة والبكاء ،
ولا يضحكننا الى حد الملهاة والقهقهة ، ولذلك ربما كانت المسرحية
التي لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد الملهاة وهى التى تصور الحياة
فى نسيجها العام . واتتهى هذا المنظر الفلسفى الى ظهور نوع
جديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة *drame larmoyant*
وهى الدراما التى لا تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفاجعا ، بل تكتفى
بإثارة الأسى ، وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتجب بكاء ،
وكذلك الأمر فى الكوميديا التى انتهت بها ماريوفو وجهة لطيفة
مهذبة أصلت فى الكوميديا روحا خاصة عرفت بالماريوفودية
marivoudage نسبة الى صاحبها ، وهى الروح التى تقوم على
الدعابة المهذبة والعبث اللطيف الخالى من كل اسفاف أو مرارة
أو رغبة فى النقد والتوجيه ، وكل ههما هو التسلية المهذبة ،
فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الاشدق . فالكوميديا
الماريوفودية تنفر من القهقهة الغليظة ، وترفع عن الاسفاف فى
الضحك والاضحاك .

وهذا الاتجاه وان كنا نجد فى التفكير الفلسفى الذى طغى
فى القرن الثامن عشر ما يبرره - الا أنه مما لا ريب فيه أن
ظروف الحياة فى ذلك القرن قد مهدت له التربة فى فرنسا ،
حيث كان الفرنسيون يشعرون شعورا ممضا بذلك الفساد
والطغيان اللذين اختنقت بهما الانفاس ، فأخذت النفوس تهدر

وتثن قبل أن تفجر الثورة بحيث يمكن القول بأن الناس لم يكونوا فى حاجة الى مأسى المسرح المفجعة ، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية ، ولذلك اكتفوا بالدراما الدامعة وبالكوميديا الماريفودية ، وان يكن من الحق أن نقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها ، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلما بقت التراجيديات العاتية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة ، حتى ليتمكن القول بأن جمهرة الناس لا تزال تفضل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح ، وأما الاكتفاء بالتأثير الخفيف أو الابتسام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم إلا بعض الطبقات المرفهة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان .

وفى القرن الثامن عشر أيضا أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير . واذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكي القدماء فتقتصر التراجيديات على تصوير مأسى الملوك والأمراء والنبلاء ، فإن القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرجوازية وهى عندئذ الطبقة الوسطى ، التى مستشعل فى نهاية ذلك القرن نيران الثورة الكبرى التى أطاحت بالملك والأمراء والأشراف . وقد شاعت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشاكل حياتها . وأحسن المفكر ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعى ، فدعا الى ما سماه بالدراما البرجوازية التى تختار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى ، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات

الى جوار التراجيديا والكوميديا الذين قصرت عليهما الكلاسيكية
الفن المسرحي .

والدراما البرجوازية لاتخرج على الكلاسيكية من حيث
موضوعها وشخصياتها فحسب ، بل وتخرج عليها أيضا من حيث
نوع المشاكل التي تعرضها ، فالكلاسيكية لم تكن تحفل الا
بالمشاكل الانسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الانساني
Humaniste أى الأدب الذى يعالج مآسى الانسان من حيث هو
انسان فى ذاته . فالصراع فى التراجيديا الكلاسيكية مثلا يدور
داخل الانسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الانسانية ذاتها
كالحب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما الى ذلك
من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتنبع كما قلنا
عن الطبيعة الانسانية فى ذاتها . وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر
وبخاصة ديدرو قالوا ان مشاكل الانسان لا تنبع كلها من طبيعته
كانسان ، بل ان منها ان لم تكن أكثرها — ما ينبع من وضع
الفرد فى المجتمع ، ومن العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره من
الأفراد ، بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحي مادة خصبة
للمآسياه من وضع الشخصيات الاجتماعى أو نوع المهن التى
يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التى تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة
أو تلك قد تصيب الفرد لا لمجرد أنه انسان بل لأنه طيب أو محام
أو تاجر أو فلاح، كما قد تصيبه لأنه أب أو أخ أو صهر . وبالفعل .

وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سسماها «الابن للطبيعى» أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته ، ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله .

ومع ذلك فان القرن الثامن عشر كله لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وان كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد ملاحظه من نقص فى المسرح الكلاسيكى . وأما الثورة على الكلاسيكية ومحاوله تحطيمها ، أو على الأقل تحطم القواعد والقيود التى غلت بها الأدب التمثيلى — فلم تظهر الا فى القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهبا أدبيا إلا بعد مالا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإنها طابعها الأساسي قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى يمكن القول بأن الرومانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب وأصبحت أنجيلا للكلاسيكية . ولا أدل على ذلك من مدلول لفظة الرومانسية ذاتها ، فهي مشتقة من كلمة رومانيوس Romanus التي أطلقت على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتي كانت تعتبر في القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أي اللغة اللاتينية ، ولم تعتبر لغات وآدبا فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هي المعروفة الآن بالفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية ، والرومانسية إحدى لهجات سويسرا . وقد قصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ عنوانا

لمذهبهم — الى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أي الرومانسية ، وبين التاريخ والأدب والثقافة الاغريقية واللاتينية القديمة ، التي سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد . كان الرومانسيون يقولون مالنا ولآداب الاغريق واللاتين وأصول فنهم وأمامنا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تطلب اليها أن تصدر عنها وأن تتخلص من القيود والأصول التي تكبل ملكاتنا ، وتبقينا تبعاً وذيولاً للآداب القديمة وأصولها المدعاة .

وفى الحق ان الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب — بل كانت ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية ، حتى ليكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً أحل أصولاً فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود والتخفف من أغلالها ، لكي تتحرر العبقورية البشرية وتنطلق على سجيتها ، وكان الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو قصف رعد ، لا يخضع لقواعد ولا يصدر عن صنعة مقصودة أو نشاط ذهن وعمل ارادة ، وضابطها الوحيد هو هدى السليقة واحساس

الطبع ، حتى لنرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولو أننا نظرنا فى نشأة الرومانسية بفرنسا منذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتتغلب فيها على الكلاسيكية ذات الجذور العميقة فى المزاج الفرنسى والفلسفة الفرنسية ، لولا أن تضافرت عدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحالة النفسية التى تتميز بها الرومانسية .

والذى لا شك فيه أنه العقلية الفرنسية فى جوهرها عقلية وضوح ومنطق واتزان ، وهى فى ذلك تختلف عن العقلية الانجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجموح الخيال وتشعب العاطفة . حتى ليؤمن الفرنسيون بأن تأثير بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى الى انجلترا وألمانيا - بأداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيها وكتابتهم عنها فى حماسة أو اعجاب - قد كانت من العوامل التى مهدت النفوس والأمزجة فى فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتوبريان الذى هاجر الى انجلترا ، وتأثر بأدائها ، بل وترجم الى الفرنسية أثرا أدبيا ضخما هو الفردوس المفقود للمتون . ثم مدام دى ستايل التى هاجرت الى ألمانيا وكتبت عنها كتابا خالدا سمته « عن ألمانيا » . وفيه تتحدث عن

الروح الألمانية التي تغلب الرومانسية على طبيعتها ، وتعرف
الفرنسيين بروائع الأدب الألماني الفارق في تلك الحالة النفسية .

وانه وان يكن من الحق أن روسو الذى آفق الجانب
الأكبر من حياته فى سويسرا قد مهد - ككاتب فرنسى منذ
القرن التاسع عشر - السبيل للرومانسية ، بثورته على كافة
القيود والأوضاع ، والدعوى للعودة الى الطبيعة والى الحياة
الفطرية الا أن هذه الدعوة لم تنته الى ظهور الرومانسية
كمذهب ، وما كان لها أن تنتهى الى هذا حتى ولو أضفنا اليها
المؤثرات الانجليزية والألمانية التى أشرنا اليها فيما سبق - لو لم
تتضافر ظروف الحياة فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن
التاسع عشر لكى تخلق تلك الحالة النفسية التى صدرت عنها
الرومانسية ووعت حقيقتها ، فاستحالت الى مذهب أدبى ، بل
والى فلسفة وسلوك فى الحياة .

وللاحاطة بهذه الظروف لا يكفى أن نرجع الى التاريخ لنعلم
أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمحضت عن نابليون بوناپرت
الذى بلغ ذروة المجد ، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيرا
فى جزيرة سانت هيلانة ، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم
التاريخ الأدبى فى ذاتها بقدر ما تهمه فى مقدار تأثيرها على بعض
تلك النفوس الحساسة التى يتكون منها الشعراء والأدباء . وفى
رأينا أن كتاب « اعترافات فتى العصر » للشاعر الرومانسى الكبير

الفريد دى موسيه هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الأحداث على نفوس الأدباء الناشئين فى النصف الأول من ذلك القرن . ولننقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسيه عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون واذلال فرنسا ، حيث يقول : « كان الأطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفا ولا دروعا ولا مشاة ولا فرسانا فيتساءلون ، أين اذن آباؤنا ؟ » ويكون الجواب : ان الحرب قد انتهت وان قيصر (نابليون) قد مات وان صور ولنجتون وبلوخر قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل .

وقد كتب من تحتها ، الى منقذى العالم .

« هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شبيهة مهمومة ، شبيهة نبتت من قطرات الدماء الحارة التى غمرت الأرض . ولدوافى جوف الحرب للحرب ، وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما ثلوج موسكو وشمس الأهرام ، لم يخرجوا من قراهم ، ولكن كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى يقود الى عاصمة من عواصم أوروبا . لقد تمثل بعقولهم عالم بأكمله . ثم هاهم ينظرون الى الأرض والسماء والمسالك والطرق فإذا الكل صامت خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس .تردد أصداؤه فى الآفاق البعيدة . »

« لقد كانت نفس الشبيهة عندئذ تتنازعها قوى ثلاث ، من

خلفهم ماض قد تعظم الى غير رجعة ، وان كان لا يزال ينبض تحت ما خلف من أنقاض ، يرقد بين حناياها من تحجر من شيعة عهد الاستبداد المنصرم ، ومن أمامهم فجر أفق شاسع قد أخذ يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين محيط كذلك الذى يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد . ضباب يختلج ممحو المعالم ، بحر عاصف يغض بالفرقى وان لاح بأفاقه البعيدة من حين الى حين شراع أبيض أو سفين ينث البخار كثيفا . ذلك هو عهدنا الذى يفصل الماضى عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وان أشبه كليهما . ما تخطو به قدم الا تساءلنا ، أبذرة مانظاً أم طلل ؟ وسط هذا السديم كان على أولئك الشبان أبناء الامبراطورية ، وحفدة الثورة الذين ينتفضون قوة واقداما أن يتخيروا ما يريدون ... ان يشتقوا ما يريدون من سبيل .

فى هذه الفقرات يصور موسيه تصويرا دقيقا تلك الحالة النفسية التى خلفها ما اصطلىح على فرنسا من أحداث جسام فى أواخر القرن الثامن عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكى .

وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهبا أدبيا دعا اليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعا - وهى على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد - وانما هى حالة نفسية ولذتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من انهيار ذلك المجد

ورغمها أصبحت بعد ذلك مذهباً عند المقلدين الذى طوى الزمان
ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخرى مصنوع .

ثبت الثورة فقلبت أوضاع الحياة . أعزت رجالاً وأذلت
رجالاً ، بل كم من مرة أكلت بنيتها . وجاء نابليون فملأ الوجود
بمجده ، حتى أصبح الشباب لا يحملون بغير المعارك وقيادة
الجيوش يكتسحون بها العالم فيتحدث الناس ببطولتهم كما
يتحدثون عن امبراطورهم العظيم . ثم كانت واترلو التى تحطم
فيها مجد ذلك البطل واذا بجزيرة سانت هيلانة رمز لما يدبر
القضاء من محن .

وتساءلت الشبيبة : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصير ؟ أما من
سبيل الى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الأحلام
من هوة لم يعد سبيل الى عبورها ، فأنطوت على نفسها . وعز
العمل ، فاتخذت حياتها موضوعاً للنظر . وشغل الأدب نشاطها
المتعطل فاذا به أدب شخصى .

وهال الشبيبة ما أحست من عجز وحزنت ، فقال شاعر
منهم : « المرء طفل يهديه الألم ، لا شيء يسمو بنا قدر ما تسمو
الآلام » وقال آخر « انى أحب جلال الألم البشرى » . ولقد
يعود قائلهم الى نفسه فاذا بها قد ضاقت بحزنها واذا بها تود أن
تلمس العزاء فيما تصيب من مسرات عارضة تقدرها قدرها لأنها
عرفت الأحزان .

واستمع بعضهم الى نداء الطبيعة تدعوهم الى صُدورها
الرحيم ، فمنهم من خف اليها يلتبس في جمال زينتها سلوى
عن آلامه ، ومنهم من أخذته العزة بالاثم فقال : « لا ، ما بى حاجة
اليك ، وما أنت لنا أم بل زوجة أب ، لكم افنيت من أجيالنا ،
يمرون وأنت باقية خالدة تحدثينا بما نحن صائرون اليه من
فناء » ثم يتصت الى أطلال الماضى يخصصها بحبه، ولم لا . وما هى
الا صورة لنفسه .

تلك الرومانسية خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكى ،
بل وعلى كل أدب ، فى زمن بلغت فيه الحاجة الى العبارة عن
النفس مبلغا لم يدع مجالا للتفكير فى أصول الأدب ... نظر فى
المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كل
على نفسه .. حزن عميق يصرف الشعراء الى مناظر الطبيعة ، بل
والى أنقاض الماضى، يفكرون خلالها وتفكر خلالها، ثم احساس
دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين الفرد والجماعة ، بما بين
الحرية والقيود ، بما بين الماضى والحاضر من صراع هو مصدر
البلوى .

واما ما دون ذلك من بحث عن طريق الأداء فى آداب
القرون الوسطى القومية النشأة ، أو استلها من لآداب الألمان أو
الانجليز التى بصرتهم بها مدام دى ستايل وشاتوبريان وأمثالهما

يدلّا من الرجوع الى الآداب اللاتينية اليسوانية - فأغراض
لأنس روح الأدب الروماتيكى فى شىء كبير .

جاهدت فرنسا فى ثورتها فحسبت أن العناية الالهية قد
ساققتها لتحمل الحرية الى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون،
ثم ها هو ذا نابليون يلقي أسيرا محطما بجزيرة موحشة ، بل
ها هى ذى فرنسا ذاتها فى قبضة أعدائها يملون ارادتهم وقد
أنزلت بها الحرب الطويلة البؤس والدمار ، فأى غرابة اذن فى
أن تكتسح الرومانسية الأدب الكلاسيكى ، أدب الحقائق العامة:
أدب التقاليد الأدبية والأرواح المطمئنة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات،
وكان هذا طبيعيا بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للانسان
بحقوقه ، وان كانت الأحداث التى تلت تلك الثورة قد كيفت
هذه الذات تكييفا خاصا فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم
والآلم ، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القاتمة
قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون فى شقائهم نعيما
ونبلا ، وفى الشعر عزاء عن هذا الشقاء ، وان كنا نراهم أيضا
يهربون من أرزاء تلك الحياة ، اما الى الطبيعة ، واما الى اله
عاطفى قد تكون فيه بعض سمات اله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها.

واذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد فى فنها بأصول
أو أوضاع ، فانها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول

والاتجاهات التي تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللوم المحلى » « والخلق الشرى » و « النعمة الخطائية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التي تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل الذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه الا بأحد أمرين : اما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو يغير الأشياء من طبيعتها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات . ولما كان كلا الأمرين عسيرا ان لم يكن مستحيلا ، فان هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكواهم والأنين منه أو التمرد عليه .

وانه وان يكن هذا التعارض حقيقة انسانية عامة تصدق في كافة العصور الا أن ما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعنى احساسا به في أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث - منها في أى عصر آخر ، حتى لثرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بأنه قد أصبح مرضا لعصرهم . ولا غرابة في ذلك فان الفرد قلة عظم احساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ؛ بينما ضعفت امكانيات الحياة أو على الأقل لم ترتفع الى مستوى الطموح الفردى ، فكان التصادم عنيفا وكان الألم مضاعفا بل كان مرضا ، وان استعذبت نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجمل الأغاني ما كان أعظمها ياسا .

واللون المحلى عبارة حارب بها الرومانسيون الاتجاه الانسانى العام عند الكلاسيكيين . فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الانسان فى ذاته ، ولا عن مشاعر الانسان فى ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس ، ولذلك تريد أن تضى على كل انسان لونه المحلى ، فالانسانى غير الفرنسى ، واليونانى غير الجرمانى . وحب موسىه غير حب لامارتين أو هيجو ، فكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة ، وان يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر ، ويصدر عن الانسان فى ذاته وباعتباره انسانا ، ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى .

واذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو وجعلها منبعا لكافة الفنون، حتى اتخذ الكلاسيكيون من مشكلة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام — فان الرومانسيين قد تمردوا على هذه الفلسفة ، وقالوا ان الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى، بل وفى اوهامات المستقبل

وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعرية ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطائية فانها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وانما انفرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة فيكتور هيجو فى فرنسا وبيرون فى انجلترا ، وذلك بينما نراها مناجاة عند لامارتين وانفجارات عاطفية عند موسيه ، وان تكن تلك النغمة الخطائية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل « طرطشة » عاطفية وتهافتا مائيا وأينا كاذبا .

ولما كانت الطبيعة تعتبر فى كافة الآداب الانسانية مصدرا للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها ، فلعله من الخير أن نوضح اختلاف وجهة نظر الرومانسية اليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة ، فنقول ان الانقلاب الذى حدث لا يرجع الى الرومانسين المذهبيين بقدر ما يرجع الى الذين سبقوهم فى التمهيد لهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص ، فهو الذى ثار فى كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميثولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والرباب التى كانت تقطن عند الانغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات بل والحقول وذلك لكى يرد

الانسان الى الطبيعة صمتها الأبدى وسكونها المنسجم فلا تعود
غير معبد واحد ضخم تغمره روح الله . وأخذ الرومانسيون بهذه
الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الاغريق القدماء غير ربة واحدة
هى « الميز » أى ربة الشعر ، التى لانزال نراها تحاور ألفريد
دى موسيه فى لياليه وتعزيه عن آلامه وترنحه بقيثارة الشعر
لكى ينطلق بعد انجاس ويفرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء
والتعزيد خير عزاء عن الحياة وآلامها .



ونحن وان كنا نعتقد أن خير وسيلة لادراك معنى
الرومانسية هو قراءة روائع الرومانسيين التى تترجم منها الى
العربية عدد كبير فى العصر الحديث — الا أننا مع ذلك نرى من
الخير أن نثبت هنا احدى القصائد التى يجمع العانم على أنها
من روائع الرومانسية ، وفيها تتبين الكثير من المعانى والأحاسيس
والنغمات التى تكون المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى
قصيدة ليلة أكتوبر للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه . وهى
تجرى على صورة حوار بين الشاعر وربة الشعر ، حول تجربة
حقيقية عاشها الشاعر وقاسى منها آلاما مرة فى حب عاثر هو حبه
للكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج صاند ، التى سافر معها الى
مدينة البندقية بايطاليا ، حيث سقط الشاعر مريضا ، وعاده طبيب
ايطالى وقعت جورج صاند فى حبه وهجرت الشاعر المريض .

الذى عاد الى باريس محطما كسير القلب . وفى خلال تلك
المحنة آتته ربة الشعر حيث جرى بينه وبينها الحوار التالى :
الشاعر : لقد تبدد الألم الذى أضنانى كما تبدد الأحلام
حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير
وندى الصباح .

ربة الشعر : مابك اذن يا شاعرى ؟ ما هذا الألم الخفى الذى
أقصاك عنى حتى مازال أشقى به ؟ ما هذا الألم الذى خفى عنى
وان طال ما أبكاني

الشاعر : كان ألما مبتذلا مما يصيب الجميع ، ولكننا نحسب
دائما — لخبيلنا الجدير بالرحمة — أن ما يتسرب الى قلوبنا من
ألم لم يتسرب مثله الى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ! ما فى الألم من مبتذل الا ألم نفس مبتذلة .
دع — عزيزى — هذا السر ينطلق من فؤادك ... افتح لى نفسك
وتكلم واثقا من أمانتك فان الصمت أخ للموت . ولكم شكاً متألم
ألمه فتعزى عنه ، ولكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : اذا كان لابد من الكلام عن ألمى ، فوالله لا أدرى
بأى اسم أسميه : أكان حيا ؟ أم جنونا ؟ أم كبرياء ؟ أم محنة .
وما أدرى من سيفيد من سماعه ، وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد
خلونا الى أنفسنا فى جلستنا هذه الى جوار الموقد . خذى
قيثارتك وتعالى الى جانبى ثم أيقظى ذكرياتى بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعرى ، أسألك أولا . أشفيت حقا من ألمك ؟
وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه فى غير جفوة ولا هوى ،
كما عليك أن تذكر أنى رسول السلوى فليس لك أن تزج بى فى
شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمى شفاء يحلنى على الشك فى
أنى ألت يوما ما . لا ، لا تخافى ، وما دام هذا وحيك نستطيع
أن يثق كل منا بأخيه : ما أعذب أن نبكى ، وما أعذب أن نبسم
كلما ذكرنا آلاما نستطيع أن ننساها .

ربة الشعر : دعنى أحنو بشفقة على قلبك — وقد أغلقت
دونى — حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تكلم —
عزيزى — وهنا قيثارتى تنضت الى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها
الباكية المتهافئة : وأما أشباح الماضى ، فما هى ذى تمر فى فيض
من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما أحببت غيرك أيتها الوحدة المقدسة !
تباركت آيات الله أن عدت اليك . الى معبد أفكارى ! أيتها
الجدران لطالما هجوتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران .
وأنت يا مصباحى الوفى .. هذا قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربتى ! ربتى المقدسة ! تقدست رحمة الله ، اذ نمود فنغنى
سويا . نعم سأفتح لك نفسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمى

مبلغ الألم الذى تستطيع أن تحدثه امرأة ، وأنتم تعلمون رؤاى
نفسى أية امرأة تلك التى أذلت رقبتي كما يذل العبد سيده ،
ما أبغضه من نير ! لقد أضناني فذهب بقوتي وشبابي .. ولكنى
لا أكذبك أنى لمحت السعادة الى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنبا الى جنب فوق الرمال
الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد ، فأذكر جسدها
الجميل وقد تعطف بين ذراعى والقمر يغمرنا شعاعه . ثم .. لنس
كل ذلك .. وهل كنت أعلم الى أين يقودنى القضاء ؟ . من
يدرينا .. لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفا ، والا لماذا
أنزل بى ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لاتعود
اليها .. وهل من أمانة القصص أن تنكر ما مر بك من أيام
سعيدة ؟ اذا كان القضاء قد تنكر لك يوما أيها الشاب فلم
لا تبسم ، كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟

الشاعر : لا ، لا ، أريد أن ابتسم لغير آلامى ! ربتى ، قلت
لك أنى أريد أن أقص عليك — هادىء النفس من كل حفيظة —
ما كان لى من آمال وأحلام وهذيان ، لتعلمى متى وأين وكيف
نزل بى ما نزل .

أذكر ، ربتى ، أننا فى ليلة حزينة من ليالى الخريف ، ليلة

تكاد تشبه ليلتنا هذه - وقد أخذت همسات الريح بحفيها
المطرّد الملّ ترنح في عقلها المضنى حالك الآلام .. وقفت بالنافذة
أنتظر عودتها وقد أرهف منى السمع ، وإذا بضيق شديد يأخذ
بالنفس وينذرني بخيائتها . وكان الطريق قاتما موحشا الا من
بعض أشباح مرت ويدها مشاعل ، والريح تهب من حين الى حين
يبابى المنفرج قليلا فيصل الى نفسى ما يشبه أنين البشر . لست
أدرى عندئذ الى أى الهواجس أسلمت نفسى ، ولكن عبثا حاولت
أن استجمع قواى المتخاذلة . ودقت الساعة فسرت بى رعدة
قوية .. ولكنها لم تعد . وظللت محنى الرأس ، أقلب البصر بين
الطريق وجدران المنازل . آه - ذلك أنى لم أطلعك على تلك
النار القاسية التى أضرمتها تلك المرأة اللعوب بين جوانحي - لم
يكن بقلبي حب غير حبها ، وكان الموت أحب لى من يوم
لا أقضيه الى جوارها ! ومع ذلك أذكر أننى حاولت بكل قواى
أن أحطم أغلالى ، فدعوتها ألف مرة بالخائنة الحائثة ؛ وأخذت
أعدد كل ما أنزلت بى من محن .. ولكن ذكرى جمالها لسوء
طالعى ما كانت تسر بخاطرى الا هداى جميع آلامى وتبددت
محنى ! . وطال بى الانتظار حتى مال النوم برأسى على حافة
الشفرة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر الناهض فطفا بصرى
المبهور ، وإذا بوقع أقدام .. وقع خفيف على الحصباء ؛ يأتينى
من منعرج الطريق .

يا الهى ! اللهم رحمتك .. هى بعينها ودخلت الغرفة .. من
أين أتيت ؟ ماذا فعلت هذه الليلة ؟ أجيبى ماذا تريد منى ؟ لم
أتيت فى هذه الساعة ؟ أين امتد هذا الجسد الجميل طوان
الليل ، بينما أنا بالشرفة وحيد ساهد الجفن باكى العين ؟ فى
أى مكان وبأى مخدع ؟ ولن ابتسمت ؟ أيتها الخائنة الجسور !
أستطيعين بعد ذلك أن تأتينى مانحة شفتيك لقبلائى ؟ ماذا تيغين
منى ؟ ما هذا الظما المخيف الذى تحاولين به جذبى الى ذراعيك
المضناتين ؟ اذهبنى عنى ! اذهبنى ما أنت الآن الا شبح من
أحببت اعودى الى القبر الذى نهضت منه ! دعينى أنسى الى الأبد
أيام شبابى .. ويل لك أيتها المرأة الداكنة الأعين .. لقد طوى
حبك المشثوم ربيع حياتى ، ونضرة أيامى .. دعينى أو من - كلما
ذكرتك - أننى كنت فى حلم تقضى .

ربة الشعر : هدىء من روعك ، أضرع اليك . لقد بعثت
نبراتك الرعدة فى نفسى ... أيها العزيز المحبوب ! يوشك جرحك
أن يدمى من جديد . واحسرتاه ! أكان اذن بهذا العمق ؟ أما لآلام
الحياة أن تحث خطاها الى النسيان ؟ أنس ماكان ونح عن نفسك
اسم تلك المرأة الذى لا أريد أن أفوه به !

الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمنى
الخيانة ! وقد ذهب بعقلى الرعب والغضب .

علمنى صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتكر

نكل سعادة ولو لم يكن منها إلا الشبح ! لقد ألقى بى شبابك
وسحر جمالك الى اليأس .. وأصبحت - وقد رأيتك تبكين -
أشك حتى فى صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت فى سذاجة الطفل ، كالزهرة يبللها ندى
الصباح ، حتى تفتح قلبى لحبك . وكان قلبا غريبا فخدعته
آلامك .. ولكم كان أيسر عليك أن تتركى له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم ، وعنك
تجبرت دموعى . لقي أنها لاتزال تتدفق ، وأنها لن تجف ! وهى
تجرى من جرح ليس له أن يندمل .. ولكنى سأغسل قلبى من
هذا النبع المر وسأخلف به - ان صلقت آمالى - ذكرياتى
البيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغى أن يجرح يوم
قفصته الى جانب حسناء خادعة ، وقد لمحت فيه سرايا من السعادة.
احترم حبك ما أردت أن تحب . واذا كان من الشاق على ضعفنا
البشرى أن نصفح عما يصيبنا الغير به من ألم ، فلنوق أنفسنا لظى
الحفيظة . ان عز الصفيح فليكن النسيان . وكما يرقده الموت الى
أحضان الأرض يجب أن يرقده ما همد من عواطفنا مخلقا رمادا ..
رمادا مقدسا ما يجوز أن تمتد اليه يد بعدوان . ثم خبرنى ،
لماذا - وقد أخذت تقص على نبا بلواك الحارة - لا تريد أن ترى
فيما كان الا حلما تقضى أو حلما خاب ؟ أتحسب أن القضاء

يصدر عن غير حكمة ؟ أظن أن الله قد بلاك غير واع بما يفعل
من يدرينا ؟ ولعل بلواك سبيل نجاتك ! أذكر - أيها الطفل -
أفك مدين لها بتفتيح قلبك .. وما للنفس أن تفتن لمكنونها
الا أن يصيبها ألم قوى . تلك نوااميس الطبيعة القاسية .. ولكنها
نوااميس قديمة قدم القضاء المحتوم ، وما لنا من مناص من أن
يعمدنا الألم ، وندفع به ثمن ما نصيب من سعادة .. أو ما ترى
النبت لا يقوى أو يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا الدموع .
وقديما رمزوا للسعادة ، بشجرة محطمة كستها الزهور وندتها
قطرات المطر . ألم تقل أنك قد شفيت من جنونك ؟ أفك بعند
فى عنفوان الشباب ، مكتمل للسعادة ، معزز اينما حلت .. ولى
أن أسألك عما كنت فاعلا لو أفك لم تعرف البكاء - عندما
نختلس من الحياة مسراتها العارضة - أكنت تستطيع أن تقدرها؟
أكنت تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب وقد نادى بك خل قديم
فوق منبسط العشب والشمس مائلة للغروب ؟ أليس ذلك لأنك
عرفت الألم فقدورت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب
الزهر والرياح والمروج وأن تطرب لأناشيد بترارك وتغريد
الطيور .. ثم ميكيل انجلو وسحر الفنون .. وشكسبير وآيات
الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك الا لأنك وجدت بها آثار
الزفرات القديمة ، وكيف كان لك أن تقيم جمال انسجام السماء
وصمت الليل وهمس المياه ما لم يسبق أن حملتك الحمى والسهاد
- حيث كنت - على النزوع الى الراحة الأبدية » .

ثم أما ننعم اليوم بمحبوبة أخرى ، تكن الى جوارها في ظلمة الليل وقد وضعت يدك في يدها فتزيد ذكريات آلام شبابك عذوبة ابتسامتها ! .. ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل الى أعماق الغابات المزدهرة ، وفوق الرمال القضية وأشجار الحور وسط معبد الطبيعة ؟ أما تهديك السيل اشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعه ، أما يتعطف بين ذراعيك جسم جميل كما تعطف آخر من قبل ؟ وهبك لاقيت الحظ في طريقك أما كنت تسير خلفه مغنيا من جديد ؟ فيم الشكوى اذن ؟ لقد قوى الألم عود الأمل في نفسك . لم اذن قابى الا ان تبغض ألم شبابك وقد جعلك ذلك ألما خيرا مما كنت ؟

ولدى العزيز ! ما أجدر تلك الخادعة برحمتك وان أسأت دموعك . ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة الى جوارها ، وبما أنزلت بك من آلام لقد كلفتها جسيما ، ومن يدرى لعلها أحبتك صدقا . ولكنه القضاء شاء أن يحطم قلبك على يدها ! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد علمتك اياه ، ثم احتضنت ثمرة آلامك حبيبة أخرى .. ارحمها فقد مر حبها كخلم حثيث .. لقد رأت جرحك داما فلم تستطع له شفاء ! وأنا أعلم — وأرجوك أن تصدقنى — أن دموعها لم تكن كلها كاذبة .. ولو أنها كانت كذلك لما أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد تعرف كيف تحب ! .

الشاعر : حقا نقول ان البغض اثم ، ينساب فى نفوسنا
انسباب الأفعى فترتد منا القلوب . اسمعى عنى ربتي ، هذا
قسمى أشهدك عليه : بحق عين تلك الحبيبة الزرقاء .. بحق
صفاء السماء، بحق تلك النجمة اللامعة التى تحمل اسم ربة الحب
« فينوس » ، وقد أخذت تتواضع فى الأفق كاللؤلؤ أصابتها
رعشة خفيفة . بحق جلال الطبيعة ورحمة الله ، بحق ضياء
النجوم الساجى الذى يهدى عابر السبيل .. بحق الفياض والروض
والغابات الملتفة .. بحق قوة الحياة وروح الوجود .. أقسم أنى
طارح عن ذاكرتى ما تخلف بها من آثار حب عائر ، مخلقا اياه
وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فهأنذا أتركك بعد أن دعوتك غير مرة بأرق
الأسماء ، ولتكن ساعة فراقنا ساعة صفح شامل . ليصفح كل عن
أخيه ، ولنقسم عرى ذلك السحر الذى ربط قلبينا أمام الله
وهأنذا أذرف بين يديك دمة تصحب وداعى الأخير ..

والآن ربتي المشرقة الجمال .. هيا بنا الى غرامنا ، أسمعيني
من انغامك السارة كما سبق أن سمعت منك والحياة فى بدئها ..
هاهو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح .. فتعالى توقظ
حبيبة قلبى ولنذهب نجنى زهرة الحديقة ، تعالى نرى الطبيعة
الخالدة تطرح غلائل النوم .. فسنبعث معها الى الحياة عندما
تبعث الشمس أول شعاعها .



فى هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة الى التعبير عن ذاته ، كما نجد فلسفة الألم الذى يهذب الانسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة التى تمر به فى حياته ، كما يهذى الشعراء الى منابع الفن والجمال فى الحياة وفى الطبيعة ، وبذلك يسمو بانسانيتهم ويظهر نفوسهم من الأحقاد والضغائن ، ويحملها على التسامح والغفران بل والتعزى عن محن الحياة ، بفضل ذلك التسامى الذى يعوض عن تلك المحن . وان تكن كل تلك المعانى الشعرية الجميلة قد تصبح وبالا على الشعر والأدب بل وعلى الفرد والمجتمع ، أى على الانسانية كلها ، عندما تصبح تصنعا ودعائى جوفاء للبطولة الكاذبة والاستشهاد الرخيص ، أو حافزا للانحلال الخلقى أو الاسراف العاطفى السخيف ، فضلا عن محاولة تبرير الرذائل ، وأنواع الضعف الأخلاقى ، التى ترفع شباب الأدب الى المغامرات المسفة ، ومحاولة تبريرها بالصاقها بربة الشعر وآلهة الفنون مع أنها عاجزة عن أن تنتج فنا جميلا وتهز نفسا نقية المعدن .

وإنه وان تكن كل هذه الخصائص لا تلائم — كما هو واضح — الا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أو فيما تتلقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات — الا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند الشعر الغنائى بل تعدته أيضا الى الشعر والأدب الموضوعى ، وكان لها — بنوع خاص — فى

مجال الأدب التمثيلي انتاج ضخم. بل وتعصب الرومانسيون لهذا الانتاج تعصبا شديدا يخيّل إلينا عندما نقرأ أنباءهم كأنوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفا عن المعارك التي خاضتها الانسانية فى سبيل أسمى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت لفىكتور هيجو لأول مرة مسرحية هرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ، كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالغ العنف . وقد تصدر الرومانسين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتييه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين للرومانسية ، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى ستحدث عنه فيما بعد . وقد ارتدى الشاعر الكبير صدارا أحمر فاقع اللون ويده ويد فريقه كله جماجم ، يستخدمونها ككنوس يسكبون فيها النبيذ ، الذى يحتسونه تحدا وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتعقلها ومراعاتها للأصول وللقواعد ، مما أدى الى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لاتزال مصرب المثل فى المعارك الأدبية التى لاتكتفى بالقول ، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلي رغم أنه موضوعى بحكم طبيعته — لم يستطع الرومانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة، فجاء مسرحهم غنائيا حيناً وخطايا آخر تبعاً لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعرته . فمسرح موسيه مسرح غنائى ملئ بالصور والأخيلة

الرومانسية . ومسرّح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطائية بنغماتها المنبرية الجهورية . كل ذلك فضلا عن العنف والاسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية ، عن المذهب الألماني الشهير ، المسمى بالعاصفة والدفع ، أى غليان النفس وهياج العاطفة ووقدة الاحساس . كما أخذوا عن الانجليز بعض موضوعات مسرحياتهم ، على نحو ما نرى فى مسرحية شترتون التى كتبها ألفريد دى فينى ، وفيها يعرض مأساة شاعر انجليزى شاب عاش فعلا ، وهو شاترتون الذى عضه البؤس حتى باع آخر ما تخلف له عن أجداده ، وهو قطعة صغيرة من الماس . وأنفق ثمنها على طعامه فضاعت الماسة وضاع ثمنها ، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملازى الذى ظل يضنيه حتى انتحر ، وإن تكن رحمة سيّدة جميلة خيرة - وهى كيتى بل - قد خففت عنه بعض معناه وآلامه . وبذلك أصبح شاترتون رمزا للشاعر الرومانتيكى .

وأما أصول الفن الدراماتيكى فمما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص . وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسى الشهير ستندال الذى ألف كتابا نقديا عن « راسين وشكسبير » واتخذ من راسين مثالا للكلاسيكية ، ومن شكسبير مثالا للرومانسية ، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت فى عصر شكسبير ولا أصبحت مذهبا ، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها

من المذاهب ، وانما صدر عن عبقرية الخاصة ، التي مزقت كافة
الأصول والقواعد ، وابت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من
النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين .

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسى الكبير زعيم الرومانسية
فى فرنسا وهو فيكتور هيجو - قد استهل حياته المسرحية بترجمة
مسرحيات شكسبير الى اللغة الفرنسية ، كما فعل من بعد الشاعر
بودلير عندما مهد للرمزية فى فرنسا بترجمته لقصص وأشعار
ادجار ألان بو ، وكما فعل أيضا الشاعر لو كوت دى ليل عندما
مهد للمذهب البارناسى الذى يستمد أصوله الفنية من الشعر
الاغريقى القديم بترجمة الياذة هوميروس شعرا فرنسيا جميلا ،
بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية فى
الشعر والأدب بدلا من الوثنية الاغريقية بترجمته للفردوس
المفقود لملتون .

ولم يكتف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير الى
اللغة الفرنسية بل أخذ فى دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها ،
واتخذ هذه الدراسة كناة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية
وأصولها فى ذلك المنشور الأدبى العنيف الذى أصدره هيجو فى
صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كرومويل ، وهى المقدمة
التي أصبحت انجيل الرومانسية ، فى الأدب التمثيلى الرومانسى ،
حتى لقد نسيت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها

حتى أصبحت « مقدمة كرومويل » تعتبر وثيقة أدبية ضخمة منفردة بذاتها فى تاريخ الأدب الفرنسى ، بل وفى تاريخ الآداب الانسانية بوجه عام ، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائما بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها . كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية، حتى ولو لم يطبقوها فى بلادهم تطبيقا فعليا كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطى التى أوضحها مونتسكيو فى كتابه « روح القوانين » . ولم يطبقها الفرنسيون فى بلادهم بقدر ما طبقها الأمريكيون على أثر انتصارهم فى حرب التحرير ، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية ، حتى يقول الأوروبيون الى اليوم ان فرنسا قد كانت دائما معمل أفكار للحضارة الغربية .

وفى مقدمة كرومويل يهاجم هيجو المسرح الكلاسيكى فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند الى منطق سليم عدا وحدة الموضوع ، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع ، بل يريد أن تكون وحدة الأثر العام الذى تحدثه الرواية فى النفس ، وهو يرى أنه اذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة وكأنها قطعة منها - فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهى الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية ، كما نراه يهاجم مبدأ

فصل الأنواع الذى يقضى بالآ تجتمع فى المسرحية الواحده
مشاهد الملهة الى جوار مشاهد المأساة . وحجته فى ذلك أن هذا
المبدأ مصطنع لا وجود له فى واقع الحياة التى كثيرا ما تنقلب
بين الجد والهزل وتنقلب معها مشاعر الناس فى أمكنة ولحظات
متجاورة أو متقاربة . واذا كان هذا صحيحا فى الحياة ، فلماذا
تشتط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد ان قاتما
وان مشرقا ، ان عابثا وان ضاحكا ؟ بل ويذهب هيجو الى أبعد
من ذلك استنادا الى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب
ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا لتلك الحياة ، بغية اظهار
أسرارها أو اثاره مكنون النفوس ، ولقد يكون فى جمع المضحك
الى جانب المبكى ما يزيد فى لون كل منهما وضوحا وتأثيرا
على نحو ما نرى فى مسرح شكسبير ، حيث يظهر المضحك Clown
وسط أعتى المشاهد ، بل وحيث ترى حفار القبور مثلا يشرب
النيبذ فى جمجمة ، بينما يمر الى جواره على المسرح هملت
الفيلسوف الحائر الذى يتأمل الحياة وسط المقابر . وتهتز نفسه
ربعا من ذلك الفناء المخيف الذى يتربص بالحياة والأحياء ، بينما
يلهو ويعبث حفار القبور اللاهى ، بل ويشرب النيبذ فى جمجمة
أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

واذا كان المسرح الكلاسيكى ينفر من مشاهد العنف ،
ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكى يجنب المشاهدين

رؤيتها ، فان المسرح الرومانسى على العكس من ذلك نراه بفضل
«العاصفة والدفع» ، لا يحجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء
والدماء على نحو ما يفعل شكسبير فى مسرحه ، الذى لا يكتفى
بعرض مشاهد العنف العاتية التى قد تشاكل الحياة - بل ويملا
مسرحه بالخوارق والشواذ وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف.
بل ويصور الحقائق الانسانية ذاتها أكبر من الطبيعى حتى تتبين
ملاصحتها . وكان مسرحه مجهر ضخيم يوضح أخفى أسرار الحياة
وأدق قسماتها ، وان لم يفسد من تلك الأسرار أو القسمات
شيئا . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسبير قد انفرد بها وأن
يكون الرومانسيون قد قعدت بهم ملكاتهم الخالقة وبصيرتهم
النافذة عن أن يصلوا الى ما وصل اليه شكسبير فى مسرحه
الفريد الخالد .

وأخيرا قضت طبيعة المذهب الرومانسى على أدبه التمثيلى
بأن يقوم على اثارة العاطفة وتحريك الخيال ، أكثر من قيامه
أو اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل
لعناصرها ، بينما استطاع شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل
وعنف الخيال وقوة الاثارة العاطفية .

هذه هى الرومانسية التى سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة
فى النصف الأول من القرن التاسع عشر - على الآداب الانسانية
الكبرى ، وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن

والفساد والتصنع. فزعمها أن الأدب وحى والهام وخلق، لاصناعة ومحاكاة ونظام ، قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات الى اهمال الصياغة اللغوية وجمالها ومتانتها . كما أدى بها أحيانا الى ما يشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام الى القوضى القبيحة . كما أدى بها الى استخدام الأدب والشعر فى التعبير عن الذات أو الأنا الضيقة المحدودة ، والى انزالها الأدب والشعر الى مستوى الوسيلة الرخيصة بدلا من أن يظل الأدب والشعر شيئا مقدسا ، مكتفيا بذاته كغاية سامية هى خلق الجمال ونحته من اللغة ، كما تنحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء الألوان ، أو أداة — اذا لم يكن بد من أن ينظر اليه كأداة — لغايات أسمى من الفرد وأوسع من الأنا، كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الانسانية الكبرى . وهى قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته ، بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين الى النظر الى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التى نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة ، ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكمت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة ، كما كانت الأرستوقراطية القديمة تثرى وتسكع وتستبد بفضل الاقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق ، أو ردود الفعل قد كانت السبب فى

ظهور تلك المذاهب الأدبية التي أخذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويطلق في النصف الثاني من ذلك القرن ، ثم في القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التي يمكن أن يقال انها نشأت معاصرة تقريبا للرومانسية . ثم « الفنية » أى مذهب الفن للفن الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والرمزية والبرناسية وأخيرا الالتزامية والوجودية ، فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتغشيتها دخل فى ظهورها وامتداد سلطانها .

الواقعية

لا نكاد نعرف لفظاً أو اصطلاحاً حديثاً فى اللغة العربية قد اضطربت دلالاته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التى ترجمت بها لفظة رىالزم Realisme الأوربية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقى للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقرأ للأدباء المفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعى فنفهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخبال وتهاويله . وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسى . وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أى أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثاً وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلاً من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعى .

الى الأدب الموضوعى ، وكان واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى . وهذا المفهوم الأخير يسلمنا الى المفهوم الاشتراكى لمعنى الواقعية فى الأدب ، حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية الى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر اليأس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لابقاظ وعى الجماهير ودفعها الى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كبل هذه المفاهيم نستطيع أن نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذى انتقل إلينا من العالم الغربى يفيد عندهم مدلولاً اصطلاحياً محدداً ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقى لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا فى اللغة العربية . بل إن لفظ واقعى فى اللغات الأوربية الدارجة قد أخذ هو نفسه معنى محدداً شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظ الواقعية .

وبالرجوع الى تاريخ الفكر البشرى والآداب الانسانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض قائماً بينها وبين المثالية *Idialisme* وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة الى الحياة والأحياء . فالواقعية ترى الحياة فى أصلها شراً ووبالاً ومحنة بينما تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة ، ولكنه اذا كان الفلاسفة قد فطنوا الى التعارض

القائم بين الواقعية والمثالية ويعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية فى الفلسفة - فان هذا التعارض، لم يمتد الى الأدب ليخلق فيه مذهباً واقعياً الا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه اذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية . فانهم قد غرسوا أيضاً بذرة الواقعية. واذا كنا نرى فى القرن الثامن عشر روسو يمهّد للرومانسية فى فرنسا ويؤمن بالمثالية التى ترى أن الانسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضرية هى التى أفسدته ، فاننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهّد فى نفس القرن للواقعية، ويسخر فى قصائده المسماة: أحاديث عن الانسان *dis courssut phomme* وفى قصصه أمثال كانديد *candid* أى الساذج - أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التى كان الشعراء الانجليز من أمثال بوب وشافتسبرى قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الانسان وأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان وذلك بينما يرى فولتير فى مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء ، ويتخذ من كانديد أى الساذج مجالا لاطهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مأزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم . وكل ذلك فى سخرية لا ذعة لا يزال فولتير رمزاً لها .

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما الرومانسية

تملأ الدنيا ضجيجا ، نرى الى جوارها ذلك التيار الواقعى القوي الذى يمثل فى فرنسا أونوريه دى بلزاك . واذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها ، فان الواقعية آثرت النثر بالضرورة فهى لم تنشئ شعرا ولم تنظم قصائد ، وانما كتبت قصصا أو مسرحيات نثرية .

والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظه الواقعية كمذهب أدبى لا ينفصل انفصالا كلياً عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع فالواقعية تسعى الى تصوير الواقع وكشف أسرارهِ واظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره ، وأن ما يبدو خيرا ليس فى حقيقته الا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية ، فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتيهما لوجدناها يأسا من الحياة أو ضرورة لا مفر منها . والكرم فى حقيقته أثره تأخذ مظهر المباهاة ، والمجد والخلود تكالِب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها أو استمرارها . وهكذا الأمر فى كافة القيم المثالية التى نسميها قيما خيرة ، فهى ليست واقع الحياة الحقيقية ، وانما هذا الواقع هو الأثرة وما ينبعث عنها من شروق وقسوة ووحشية . وما القيم الأخلاقية والموضعات الاجتماعية الا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش الكامن فى الانسان ، وهو ذلك الذى عبر عنه الفيلسوف الانجليزى الواقعى هوبز بقوله :

« ان الانسان للانسان ذئب ضار Home homini lupus »

وهكذا يتضح كيف أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالألة الفوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية ، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بينى البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا ، ولقد عاصرت الواقعية الرومانسية ، وإن لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كذلك التى قامت بين الرومانسية والكلاسيكية إذ اكتفى كل مذعب بأن يسير فى طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب فى الصورة التى اختارها والتى رآها أكثر موافاة لاتجاهه ومضمونه .

ولقد ترك أونوريه دى بلزاك أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها الى مجموعات هى :

(١) مناظر من الحياة الخاصة .

(٢) مناظر من حياة الأقليم .

(٣) مناظر من الحياة الباريسية .

(٤) مناظر من الحياة السياسية .

(٥) مناظر من الحياة الحرة .

(٦) مناظر من حياة الرف

ولقد سبق أن حللنا فى كتابنا « نماذج بشرية » شخصية روائية كبيرة لبلازك هى شخصية راستنيك التى تابع لبلازك حياتها فى عدد من قصصه، وأوضحنا وجهة النظر الواقعية التى ينظر بها لبلازك الى الحياة والأحياء ويوضح فيها الحقائق العميقة لأخلاقهم وسلوكهم فى الحياة ، ووسائل النجاح فيها . ولعلنا نستطيع أن نلقى ضوءاً على هذه الفلسفة الواقعية المؤلمة القاسية بأن ثبت هنا طرفاً من الحديث الذى توجه به فوتران الى راستنيك طالب الحقوق الشاب ، الذى أخذت نفسه تنفتح للطموح بعد أن ترك قريته الى المجتمع الباريسى الصاخب حيث يقول « ان الثروة العاجلة هى المشكلة التى تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ممن يجدون أنفسهم فى موقفك الحالى . وأنت واحد من هذا العدد، فكر فى المجهود الذى يجب أن تبذله وفى عنف المعركة التى ستخوضها.. لابد أنكم ستأكلون بعضكم بعضاً كالعنكبوت الذى يجتمع فى زهرية واحدة .. وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسون ألف مركز كبير . أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم فى هذه الدنيا ؟ يشقونه بريق البقرية أو بالمهارة فى الخسة ، يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة أو أن تتسلل بيتها كوباء ، أما

نشرف فلا فائدة فيه . ان الناس ينحنون أمام قوة العبقريّة وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقتسم ، ولكنهم ينحنون اذا تابرت ، وفي كلمة واحدة الناس يعبدونها جائين عندما يعجزون عن جرها في الأوحال وكذلك الخسة فهي قوة . الخسة سلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض ، وسوف تحصن بوخزاتها في كل مكان . اذا كنت تريد أن تثرى سريعا فمن الواجب أن تملك شيئا ، أو تتظاهر بأنك تملك شيئا . لكي تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية والا أضعت قوتك في الحبو ، ثم هيهات !... وفي المائة مهنة التي تستطيع أن تزاولها ستري الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصا : استخلص الرأي . هذه هي الحياة ، فهي ليست أجمل من الطبخ ، ورائحتها رائحته . يجب أن تلوث يديك اذا أردت أن تثرى ، ولكن يجب أن تعرف كيف « تشطفهما » بعد ذلك . ففي هذا جماع الأخلاق في عصرنا . واذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو فذلك من حقى بحكم أننى أعرفها . وهل تظن أننى أنفى عليها باللوم ؟ أبدا فقد كانت دائما كذلك ، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها . الانسان كائن غير كامل وهو — الى حد ما — مناقق، ولهذا يرى الحمقى أنه عديم الأخلاق، وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء. فالانسان هو هو فى أعلى وفى أسفل وفى الوسط. وفى كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل شيء ، فوق القوانين ذاتها . وأنا واحد

من هؤلاء ، أما أنت فاذا كنت رجلا ساميا فلتسر فى خط مستقيم
مرفوع الرأس ، واذا كانت لى نصيحة أهدىها اليك - أيها الملك
- فهى ألا تثبت عند آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك . وعندما
يسألك أحد عن رأى بعه له .. والرجل الذى يفتخر بعلم تغيير
رأيه مثله من يأخذ نفسه بالسير دائما فى طريق مستقيم . هو أبله
يعتقد أنه معصوم من الخطأ . وليست هناك مبادئ وانما هناك
أحداث . ليست هناك قوانين وانما هناك ظروف ، والرجل
الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها .

هذه هى الواقعة المحزنة ، التى وان يكن بلزاك قد صاغها
بالبقرات السابقة على لسان مجرم عاتى فار من السجن هو
فوتران ، الذى جمعته الصدفة برستنيك فى البنسيون الذى كانا
يقيمان فيه فى الحى اللاتينى بباريس ، الا أنها فى الواقع هى
الفلسفة التى يصدر عنها بلزاك فى قصصه ، أو هى المجهر الذى
ينظر من خلاله الى الحياة والأحياء ، وذلك بدليل أنها قد وردت
فى قصة الأب جوريو . وهى قصة شيخ فأن أنفق زهرة حياته
فى جمع المال من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبنتيه الوحيدتين
لكى تتزوج احدهما من أحد الأشراف ، وتتزوج الأخرى من
أحد كبار الأثرياء ، حتى اذا تم لهما الزواج أخذتا تنكران لأبيهما
المسكين ، وتستشعران منه العار ، الى أن مات الشيخ ولم يجد
من يواريه التراب غير راستنيك وزميله بلاتشو طالب الطب ثم

خاظم البنسيون . وذلك بينما كانت ابتاه تقصفان وتعبشان ساعة
دفنه فى دور اللهو والعبث .

والواقعية لا تبشر بشيء ، ولا تدعو الى سلوك خاص فى
الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وانما كل همها هو فهم واقع
الحياة وتفسيره على النحو الذى تراه . وهو فهم وتفسير قد
ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر : فالخير يأتى من التبصير
بالواقع حتى لا يقع الأختيار فريسة للأشرار ، أو حتى لا تقودهم
المثالية الساذجة الى الفشل فى الحياة أو الى التردى فى مآزقها ،
كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع الى اصلاحه . واما
الشر فقد يأتى من التشكيك فى القيم المثالية والأخلاقية ، وهى
قيم - ان لم تكن حقائق واقعة - فهى ضرورات خيرة لا بد منها
لكى تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكى لا ترتد الانسانية
الى الهمجية الأولى ، أو الى الوحشية الفطرية حتى ليقول
فولتير : « لو لم يكن الله موجودا لوجب أن يخترع » .

هذا ، ولقد أنتجت الواقعية انتاجا أدبيا ضخما لا يتمثل
فى قصص بلزاك فحسب ، بل وفى الكثير من أقاصيص جى دى
موباسان ثم قصص فلوير . وقد ترجم الى العربية الكثير من
انتاج هذا المذهب فى العصر الحديث كما ترجمت قصص أخرى
واقعية من آداب أخرى غير الفرنسية ، وبخاصة قصة توماس

هاردى المعروفة « تس سليلة دربرفيلد » التى ترجمها المرحوم
فخرى أبو السعود ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وأما فى مجال الأدب التمثيلى ، فانه وان يكن انتاج هذا
المذهب فيه أقل منه فى مجال القصة والاقصوصة - الا أنه مع
ذلك قد خلف بعض الروائع التى لا تزال تمثل فى المسارح العالمية
الكبرى مثل مسرحية « الغريبان » لهرى بك . وهى مسرحية
تعرض مأساة أسرة كريمة توفى عائلها وهى مثقلة بالديون فتساقط
الدائنون على أفراد الأسرة كالغريبان الجارحة. ينهشون لحبها حتى
لترى المرابى الجشع « تيسييه » يصر فى قوة مؤلمة على الزواج من
ابنة رب الأسرة التى لم تجاوز العشرين من عمرها ، والا أنزل
بالأسرة الخراب والجوع ، مع أنه شيخ هرم يكبر الفتاة المسكينة
بعشرات السنين . وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المرابى بكل
ما تملك من حرارة الأمومة ، الا أن الفتاة المسكينة لا ترى بدا
من أن تحل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم .
وفى كتابنا « فى الأدب والنقد » يستطيع من يريد أن يقرأ
مشهدا قصيرا ترجمناه من هذه الدراما العاتية .

الواقعية الاشتراكية

كنت أفهم من دراساتي فى الآداب الغريبة أن الواقعية فى
الأدب معناها - كما سبق أن أوضحت - الكشف عن الواقع

الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع . وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير ، فالانسان فى جوهره حيوان مفترس شرير ، وما الخير الا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الانسان الشرير .

.. كنت أفهم هذا المعنى من لفظة الواقعية وأجد لها أمثلة مخيفة فى قصص ومسرحيات الواقعيين من الأدباء من أمثال « بلزاك » فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها اسم « الكوميديا الانسانية » على سبيل السخرية ، لأنها فى حقيقتها مأساة الانسانية . وأمثال « هنرى بك » صاحب مسرحية « الغربان » التى تصور جشع المراهبين . ثم من أمثال « توماس هاردى » فى قصته المخيفة « تس سيلة دربرفيلد » .

كان هذا هو ما أفهمه من معنى الواقعية فى الأدب ، ومع ذلك كنت أقرأ من حين الى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية تأتينا من العالم الاشتراكى ، وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع ، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تملأ على الواقع شيئا ولا تزور فى حقيقته ، بل تدعى أنها هى الأخرى انما تكشف عن حقيقة هذا الواقع .

ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهني أشد

الغموض ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مناقضا أو على الأقل مجانباً لحقائق الناس والأشياء .

مع سيمونوف :

وفى موسكو التقيت بالكاتب الكبير سيمونوف الذى يحتل مكان الصدارة بين كتاب الاتحاد السوفيتى ، وكنت أعلم أنه جرت بينه وبين الكاتب « ايليا اهرمبورج » مناقشات حامية حول القصتين اللتين أخرجهما أخيرا « اهرمبورج » وهما « الموجة التاسعة » و « ذوبان الثلوج » ورأى فيهما سيمونوف أمانة الضعف والشيخوخة ، لأنه المؤلف صور فيهما شخصيات سلبية متخاذلة . فذكرت الأستاذ سيمونوف بهذه المناقشة وسألته : لماذا يؤاخذ « اهرمبورج » بتصوير شخصيات سلبية متخاذلة اذا كانت هذه الشخصيات توجد فعلا فى واقع الحياة ، وكان مذهبهم فى الأدب هو الواقعية ، أى الكشف عن واقع الحياة ؟ فأجبنى بأن كل فن اختيار ، واختيار الشخصيات السلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة ، ونحن لم نألف من « اهرمبورج » نفسه تصوير مثل تلك الشخصيات عندما كان فى عنوان قوته . ثم أضاف قائلا : فضلا عن ذلك ، فان ما نسميه واقعا ليس الا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة ،

فأى شيء لا يتخذ وجوده الا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعا . ونحن فى حاجة الى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة فى أنفسنا والايمان بأن فى استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا ، وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل . ثم أنه لا يلزم - لكى يوصف الأدب بالصدق - أن يقص ما حدث فعلا ، بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه . وبذلك يصبح أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالى صادقا .

وشوقنى هذا الحديث لأن أبحث عن قصة أو أقصوصة للأديب سيمونوف لأرى كيف استطاع أن يصدر فيها عن هذا المعنى الجديد للواقعية ، ولم يتسع وقتى للقراءة أثناء زيارتى للاتحاد السوفييتى . لأننا كنا ننفق كل الوقت فى المشاهدة وندخر القراءة الى ما بعد عودتنا ، وما أن وصلت الى القاهرة حتى تصادف أن زارنى أحد الأصدقاء وفى يده كتاب يحمل عنوان « الشريد » وتحت سيمونوف . فوثبت الى الكتاب فى لهفة لأقرأ شيئا من أدب سيمونوف الذى حادثه فى موسكو ، ووجدت بالكتاب مجموعة من الأقاصيص السوفييتية ترجمها الى العربية الأستاذ الحسينى الخطيب ، وأول أقصوصة منها « الشريد » لسيمونوف .

وقرأت القصة فإذا بها تتحدث عن رجل نزع من الريف الى
 المدينة لأنه متعطّل جائع يبحث عن عمل . وبعد تسكع في
 الطرقات ويبحث مرير عن لقمة العيش ، اهتدى الى رجل يعمل
 عند أحد السادة ، وفتح الرجل له صدره واستمع الى شكايته
 واستجاب لها ، وكان عند السيد رجل آخر تقدمت به السن
 وضعفت قواه ، ومع ذلك واصل العمل في تنظيف (الجراج
 وحراسته) وطلب الرجل الى الشريد أن يعود اليه بعد أيام لعله
 يستطيع أن يحل محل الرجل المعجوز ، وبالفعل أخذ الرجل يعد
 العدة لكي يخرج المعجوز من عمله . واختار وقتا مناسباً صارح
 فيه سيده بما يريد فحدثه عن ضعف هذا المعجوز وقلة انتاجه
 وضرورة التخلص منه وابداله بشخص آخر أكثر قوة وشباباً .
 وبالرغم من تخرج السيد من طرد هذا المعجوز الذي أفق في
 خدمته سنوات طويلة الا أنه لم يلبث أن استمع لرأى الرجل
 الآخر . واستدعى المعجوز ليخبره بأنه قرر الاستغناء عنه . وعاد
 الشريد في اليوم المحدد فاستقبله الرجل الآخر مستبشراً مهنئاً ،
 ودعاه الى استلام العمل . ولكن الشريد لم يكد يدخل الى
 الجراج حتى سمع شكوى المعجوز وفرعه هو وزوجته من
 المصير المظلم الذي ينظرهما . وثقت نعمات هذه الشكوى
 التي وصلت اليه عن غير عمد ولا انتظار - الى أعماق نفسه ،
 واستيقظ في ضميره صوت الخير رغم ما يشكو من مسغبة . وكان
 كل ما فعله هو أن بحث عن الرجل الأول ليخبره أنه لا حاجة

به الى هذا العمل وأنه قد عدل عنه نهائيا عدولا لا رجعة فيه .
وخرج ليتسكع من جديد فى الطرقات .

هذه الأقصوصة الصغيرة تعتبر من صميم الواقعية من حيث
مضمونها . فهى تصور شقاء رجل لا يجد عملا يشبع منه جوعه ،
وقد كتبها كاتب كان فى مطلع حياته من عامة الشعب فخر به حياة
هؤلاء المشردين وعرف مآسيتها . ومع ذلك فروحها تختلف اختلافا
بيننا عن روح الواقعية الغربية . فهذا الشريد رغم جوعه وشقائه
لم يفقد معنى الخير من نفسه ، ولم تغلب مرارة الحياة عناصر
الخير فيها ، فهو يأبى رغم جوعه أن يحرم الرجل العجوز
من لقمة عيشه . وهو يفضل أن يظل شريدا على أن يرتكب هذا
الاثم ، ومثل تلك الخسة ، حتى لنراه فى آخر الأقصوصة يصرح
بأنه لم يصب سرورا فى حياته مثلما أصابه عندما أعلن عدوله
عن قبول هذا العمل الممنوح له وتفضيله التشرذ على حرمان
الرجل العجوز من عمله الذى يقتات منه .

ولقد يقول قائل لكن : لعل هذا ليس هو واقع الحياة ،
وهل يمكن أن يستشعر شريد مثل هذا الخير والايثار وهو
جائع متسكع ؟ والجواب على هذا التساؤل هو ما سبق أن
ذكرت ، من أنه ليس من الضروري لكى يوصف الأدب بالصدق
أن يقص ما يحدث فعلا أو ما يغلب حدوثه ، بل يكفى أن يقص
ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولة .

ومن الواضح أنه لا استحالة مطلقا ولا خروج على المعقولة في أن يرفض مثل هذا الشريد لقمة العيش التي يراد انتزاعها من فم هذا العجوز وزوجته المسكينة .

ومن هذه الأقصوصة الصغيرة استطعت أن أدرك ادراكا محسوسا تلك النظريات التي حدثني عنها الأستاذ سيمونوف في موسكو عندما قال : ان أدبهم أدب هادف الى تغليب عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته . وأن واقعتهم وان كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله الا أن روحها روح متفائلة تؤمن بإيجابية الانسان وقدرته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحي في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة .

الطبيعية

واصل التيار الواقعي عند الغربيين تطوره حتى انتهى عند اميل زولا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى مذهب الطبيعية ، الذي وان كان يعتبر استمرارا طبيعيا للواقعية - الا أنه في الواقع قد تقدم في نفس الاتجاه تقدما واسعا يكاد يجعل منه مذهباً فلسفياً وأديباً قائماً بذاته .

فاذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكي تصور الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته ، فان الطبيعية

لا تكتفى بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والنفسيولوجية لمعرفة حقائق الانسان العميقة وحقائق الحياة . وقد صاغ اميل زولا هذا المنهج فى عدة مقالات جمعها فيما بعد فى كتاب سماه « القصة التجريبية » وهو فى صياغة هذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين فحسب ، بل ولا بأنصار الفلسفة الوضعية وعلى رأسهم أوجست كوفت، أو النزعة العلمية الجبرية فى نقد الأدب ، على نحو ما فعل تين الذى كان يرى فى الأدب والأديب نتاجا للأجناس والزمن والبيئة — لم يتأثر زولا بكل هؤلاء فحسب ، بل وتأثر أيضا بالمناهج التجريبية فى الطب وعلوم الحياة وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى « مقدمة فى دراسة علم الطب التجريبى » .

والطبيعية هى الأخرى تسعى الى تصوير واقع الحياة أو طبيعة الحياة وفهمها وتفسيرها . ولكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق الى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق ، بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا فى الحياة . ولعل فى عنوان احدى قصص زولا الشهيرة وهى « الحيوان البشرى » *La bête humaine* ما يرمز الى نوع النظرة التى ينظر بها الى الانسان وحقيقته . فهو فى جوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية . وهذا اتجاه قد أصبح له فى الفلسفة وعلم النفس الحديثين أنصار عديلون ، وهم أولئك الذين يقولون

بأن حياة الانسان الشعورية والعقلية ليست الا ظاهرة ثانوية أو ظاهرة طفيلية تسلفت على أصل الانسان العضوى . ومن ثم فهي تابعة ومتأثرة بهذا الأصل العضوى . وهم لا يعدمون أن يجدوا فى ملاحظة حياة الانسان العادية اليومية ما يؤيد وجهة نظرهم ، اذا يلاحظون مدى تأثير مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا بحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة . وكل ذلك فضلا عن تقدم الأبحاث والتجارب فى علوم الحياة ووظائف الأعضاء والكيمياء العضوية ، حيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير جهازنا العصبى وغددنا المختلفة على مزاج الفرد ومشاعره وتفكيره وسلوكه وأخلاقه .

الطبيعية ترد اذن واقع الانسان وبالتالي واقع الحياة ، أى طبيعتهما العميقة ، الى الكائن العضوى وغرائزه وحاجاته ، وتوفر جهودها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة ، وأن تصورهما فى الأدب — وبخاصة أدب القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير. ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث ، أدى فى الغالب الى اصطناع الحيوانات التى تعرضها تلك القصص ورسم سلوكها فى الحياة طبقا لمقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تقسح للوراثة أكبر مجال ، حتى لنرى اميل زولا يكرس نجابا كبيرا من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة

واحدة هي أسرة روجون ماكار ، ليؤيد بهذه السلسلة مذهب الطبيعية الذي دعا اليه ، جامعا بين تأثير الحياة العضوية وبين الوراثة في تكوين الشخصية البشرية .

وانه وان تكن هذه النظرة الفلسفية الى الحياة لا تخلو من حق الا أنها بلا ريب قد تسرب اليها الخطأ من التعميم ، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذي لاحق بعده أو خلفه أو فوqe . وكأنها قد كشفت عن كل مجهول في أغوار النفس البشرية التي ضلت فيها كافة العقول ، وكل ذلك فضلا عن أن مثل هذا المذهب اذا جاز التعصب له في مجال الفلسفة الذي يعتمد على النظريات والتعميمات ، فان من الخطر التعصب له في الأدب ، وبخاصة في الأدب الذي يسعى الى تصوير واقع الحياة والأحياء . والأدب كثيرا ما يفسده اقحام النظريات على ميدانه وهو لا يمكن أن يعتبر أدبا صادقا خالدا اذا ابتدأ بنظريات يفصل واقع الحياة على قدها ، وبخاصة اذا كان أدبا واقدا ، وانما هم الأدب الواقعي يجب أن يكون تصوير الواقع تصويرا دقيقا في المرحلة الأولى . واذا لم يكن بد من تفسير هذا الواقع وفهمه ، فان هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا الواقع ذاتها ، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال ، حيث لا يستطيع الأديب أو المفكر الجزم . وربما كان هذا هو سبب عظمة وخلود أولئك الكتاب الذين لم يصل الى مرتبتهم حتى اليوم كبار

الفلاسفة ولا كبار العلماء . ومن أمثال هؤلاء الكتاب شكسبير الذى صور الحياة — أو على الأصح خلقها — تاركاً لها كل ما فيها من احتمالات وأسرار ، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون أنفسهم يعودون الى تلك الحيوانات التى خلقها شكسبير وأضرابه محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الانسان ، حتى ليتفاوت فهم هؤلاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتاً بالغاً . ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد انسانى ضخم يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية وما إليها من مذاهب ووجهات نظر فى فهم الحياة والأحياء .

البرناسية والفنية

على أنه اذا كان التيار الأدبى الذى عارض الرومانسية قد اتخذ فى مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعى ثم الطبيعى مذهباً له ، فإن نفس التيار المعارض قد اتخذ فى مجال الشعر الغنائى منهجاً آخر ، سُمى أحياناً بالمذهب البرناسى ، وأحياناً بالمذهب الفنى .

أما المذهب البرناسى فقد أطلق عليه هذا الاسم مصادفة أطلقه أحد الناشئين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التى نشرها فى مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين ، سُمى

المجموعة « البرناس المخاصر » اشارة الى جبل البرناس الشهير .
- بلاد اليونان . وهو الجبل الذى تقول أساطيرهم ان آلهة الشعر
كانت تقطنه . فهذه التسمية يمكن مع شئ من التجوز أن تغرف
- مثلا بقولنا : « عكاظ الجديدة » . وبالرغم من هذه المصادفة
فان الاسم اقد ذاع وخلد في تاريخ الأدب ، للتعبير عن مذهب
أدبى يعينه ، وذلك لأن شعراء المجموعة كانت لهم فى الواقع
فلسفة أدبية وشعرية خاصة موحدة فى أصولها العامة ، وان تكن
أمزجتهم الفردية قد انتهت بوصل أسمائهم المختلفة بعدة مذاهب
أدبية استوت على سوقها فيما بعد ، بل وتعارضت أحيانا ، فمنهم
شارل بودلير الذى سيعتبر فيما بعد من رواد الرمزية ، ومنهم
تيوفيل جوتييه الذى يقرن اسمه بمذهب الفنية ، أى الفن للفن ،
كما أن منهم لوكونت دى ليل الذى يعتبر زعيم المذهب البرناسى .

والواقع أن البرناسيه والفنية يكادان يعتبران مذهباً واحداً ،
فهما يقومان على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية
فى الشعر ، أى عرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس .
واتخاذ الشعرية وسيلة للتعبير عن الذات . بينما تقوم البرناسية
والفنية على اعتبار الشعر غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن
الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا وغاية فى
ذاته همه نحت الجمال أو خلقه ، واستخراجه من مظاهر الجمال
فى الطبيعة أو خلقه على تلك المظاهر .

والواقع أن لو كونت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التى انطلقت ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها فى احد قصائد ديوانه المسمى « قصائد بربرية » بقوله : « أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا فلا أريد أن ابيعك نشوتى أو ألقى . اننى لن أسلم حياتى لنباحك » وبذلك ثار لو كونت دى ليل على تلك العاطفية الذاتية التى كانت تصدر عنها الرومانسية ، وأبى أن يعرض حياته الخاصة بما فيها من أفراح وأحزان على جماهير الدهماء ، كما أبى أن يسف الشعر الى حد الوسيلة التى تستخدم لغرض ما ، ولو كان هذا الغرض هو العبارة عن الذات ، وذلك لكى يرد الشعر الى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور والأخيلة الجميلة فى ذاتها .

وفى الحق ان هذا المذهب الفنى لم يستقر عليه لو كونت دى ليل الا بعد أن استوت له فلسفة خاصة فى الحياة ، وهى فلسفة كان يحلو له دائما أن يرجعها الى الديانة البوذية ، التى ربما كان سبب انسياقه نحوها هو ميلاده ونشأته فى جزيرة بربون احدى مستعمرات فرنسا فى جزر الهند الشرقية .

وهذه الفلسفة تسخر من ألم الانسان وبكائه ، وترى أن « النرفانا » هى سبيل خلاص الانسان . والنرفانا فى البوذية هى حالة نفسية تحقق للفرد الجنة التى وعدها المؤمنون فى الديانات

الأخرى . وهى جنة تتحقق للفرد فى عالمنا هذا اذا استطاع أن يثبت الرغبة فى نفسه ، وأن تكن اماته الرغبة هى فى الواقع بمثابة اماته للحياة ذاتها . ولذلك يتمرد الشاعر على بكاء الانسان الذى لا ينقطع بسبب رغباته الخادعة المحرقة فيقول «كم من القرون قد ماتت منذ أخذ الانسان يبكى ؟ وأخذت الرغبة المتكالبية تخذعنا وتحرقنا ، بجذوتها الأشد ضراوة من النار التى لا تخدم ؟ » .

بل ونراه يتخذ من التلطف على الفناء مادة خصبة لشعره ، ويفيط الموتى على ما أصابوا من نعيم فى الفناء وأكل الديدان لهم فيقول « أيها الموتى ، الموتى السعداء الذين تفترسهم الديدان النهمة ، وأنت أيها الموت المقدس الذى يلج كل شئ رحابك ويمحى ، تقبل أطفالك فى صدرك المرصع بالنجوم ! خلصنا من الزمن والعدد والمكان ، وأرجع إلينا الراحة التى أنزلت بها الحياة الاضطراب » وهو يقص قصة ثلاثة من البراهمة عجزوا عن أن يصلوا الى النرفانا ، وبالتالي عجزوا عن أن يصلوا الى الكمال : أحدهم لأنه لم يستطع أن يتخلص من الرغبة ، والثانى من الذكرى والثالث من الشك ، فعاقبتهم هذه الأثقال عن أن يبلغوا الهدف .

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها فى حاجة الى التعبير عنها ، وهى شغل الشاعر الشاغل ، فقد احتال للأمر بأن عاد الى أساطير الشعوب البدائية كالليونان والهند ، فأنطق آلهتهم وأبطالهم ،

محفوظا لهم بطابعهم البدائي القديم . وبذلك استطاع أن يعبر
عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه الشخصيات ، مع احتفاظه
للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية التي أرادها ، بل اتخذ من تلك
الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها تلك
المسيحية التي كان يبغضها أشد البغض . رغم أنها كانت ديانتها
الرسمية .

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعري وإن لم يأخذ
بفلسفة دي ليل كما لم تتسع ظروف حياته لكى يكرس الكثير
من وقته لنظم الشعر . وقد قضت ظروفه أن يعمل فى الصحافة
عملا متواصلا مرهقا لكى يضمن عيشه ، ولم يقف جوتييه عند
البرناسيه التي تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة
باستخدام الأساطير وشخصياتها، بل قصر الشعر على فن واحد من
فنونه وهو الوصف ، وقد اتخذ هذا الفن أساسا للدعوة الى
مذهب الشعري المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن الذى قصد
منه الى أن يكون الفن غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات .
وهو فن جميل ، مادته هى تحت الصور والأخيلة الجميلة من
اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام ، وترسم اللوحات
بالألوان ، ومن البديهي أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه الا فى
مجال الوصف ، ولا أدل على ذلك من العنوان الذى اختاره
جوتييه لديوانه ، وهو « الميناء والزهرات » .

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة، كثورة ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات . ودعوة للرجوع بالفن الى حقيقته الجمالية ، ومقاومة الهلهلة والابتذال فى الشعر ، ثم اقتصار هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف — نقول بالرغم من كل هذا فان عبارة الفن للفن قد اتخذت فى عالم الأدب ومعاركه عدة معان دخيلة على مدلوله التاريخي ، وانتشرت هذه العبارة فى العالم العربى الحديث ودارت حولها — ولا تزال تدور — معارك حامية .

لقد ظن البعض أن الفن للفن للفن معناه التحلل من قواعد الأخلاق فى الإنتاج الأدبي ، بل أسرف البعض فى الظن حتى قال ان الفن للفن ينتهى الى الأدب الاباحى الذى يزعم أنه لا يهتم بغير الفن ، سواء اتفق هذا الفن مع الأخلاق والمواضع الاجتماعية أو تنافى معها .

وقال الاشتراكيون ان الفن للفن معناه فصل الأدب عن المجتمع وحبه فى الأبراج العاجية التى يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعا من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلا من أن ينزل الأدب الى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من محن وآلام ويعمل على علاجها أو تخفيفها ، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المنعمة .

هذا ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد

تعسفوا ، وحملوا مذهب الفن للفن أوزارا لم تولد معه . فمذهب الفن للفن لا يدعو الى الخروج على قواعد الأخلاق ، بل ولا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الاطلاق . وعند دعائه أن أنواع النشاط الروحي المختلفة للانسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق ، فالحقائق الرياضية مثلا لا توصف بالخير أو الشر ، وانما توصف بالصحة أو الخطأ ، وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ولا من حيث الصحة أو الخطأ وانما يحكم عليه من حيث الجمال والقيح ، وهم من رهاقه الحس بحيث يدركون ما فى الشر من قبح ، وإن لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه اذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية *Moral* ، فان هناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أى ضد الأخلاق *Immoral* ، كما أن هناك أقوالا وأفعالا لا علاقة لها بالأخلاق ، ولا تخضع لمقاييسها *Amoral* ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أى الفنية .

وأما الاشتراكيون فان تعسفهم يأتى من ناحيتين :

الناحية الأولى اسرافهم المذهبى الذى يريد أن يفرض دكتاتورية على الأدب ، بحيث لا يعنى الا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تأتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته الى القيم الجمالية ، وانكارهم لتأثير هذه القيم من تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحي . وليس

من شك فى أنه اذا كانت الانسانية فى حاجة الى من ينتقم لها من
البؤس والشقاء ، فهي أيضا فى حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم
لها من القبح وفساد الذوق وانحطاطه ، وطبقات الشعب العاملة
لا تقل حاجة الى الغذاء الروحى والجمالى عنها الى الغذاء المادى
والعقلى . ويأويل الحياة اذا اقتصر الفن على خدمة الأهداف
النفعية . والطبقات العاملة نفسها تدرك هذه الحقيقة وتشعر
بحاجتها الروحية الى الفن والجمال ، ولذلك تراها تتغنى وهى
تتصبب عرقا ، وتجدد فى هذا الغناء الطليق ما يرفه من متاعها
وآلامها ، ولسنا نظن أن الاشتراكيين يأبون على الكادحين مثل
هذا الترفيه ، ويحرصون على مواصلة الكبت حتى تنفجر
النفوس .

هذا بالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية
وتتخذ من التجسيم *plastique* أو النحت هدفا أساسيا للشعر ،
بحيث يأتى الوصف مثلا تجسيدا للموصوف ، محيطا بكافة
أوصافه وخصائصه الخارجية المميزة ، وكأنه ينحته تمثالا .
وبالرغم من أن الفنية قد حرصت هى الأخرى على تنحية الشاعر
ومشاعره الخاصة وآلامه وأفراحه الذاتية عن مجال الشعر
— الا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن تتحقق
على نحو مطلق ، والا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن
التوتوغرافى ، وذلك لأن الشاعر كثيرا ما يعكس بصره — أراد

ثم لم يرد - الى داخل نفسه - ليرى فى مرآتها العالم الخارجى المنعكس فيها ، وهو اذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه فى الخارج ، وانما يصفه كما يراه منعكسا فى مرآة نفسه ، وهذه المرأة النفسية لابد أن تلون الى حد ما ذلك العالم الخارجى بلونها الخاص ، بوعى من الشعر أو بغير وعى ، وكل ذلك على اختلاف فى النسب يرجع الى طبائع الشعراء . ومقدار الحساسية الموجودة فى مرآة كل نفس .

الرمزية

انه وان تكن الرمزية لم تظهر فى الأدب الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، الا أن أصولها الفلسفية موغلة فى القدم . والذى لا شك فيه أنها تستند - ضمن ما تستند اليه - الى مثالية أفلاطون تلك المثالية التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة . ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

واذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت فى العصور الحديثة أن فى مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية ، وبالعقل الواعى الى حقائق الأشياء ، فان هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك فى ذاتها وانما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة الى أن

ينكر وجود الأشياء الخارجية ، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الأشياء ، فأى شئ خارجي لا يستمد وجوده الا من الصور الذهنية التي لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجي .

ولم يكتفِ التفكير الانساني بمناقشة العالم الخارجى ووجوده أو عدم وجوده خارج ذهن الانسانى ، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسى أيضا . فاكشف أن عقلنا الواعى عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة فى هذا العالم ، واعتبرنا ان الصور المختزنة فى هذا العقل الواعى هى الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعى يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعى أى العقل الباطن وعلى كشف مجاهل هذا اللاوعى أخذت تتوفر مجهودات المفكرين .

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التى تقابل بين الادراك البشرى والعالم الخارجى أثرت مسألة اللغة ووظيفتها ، باعتبارها صلة بين هذا الادراك وذلك العالم الخارجى . واذ صح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج ذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود الا فى الصور التى ندركها عن هذا العالم — فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكبون على اللغة قدرتها على أن تنقل الينا حقائق الأشياء ، وقالوا انها لا تعدو أن تكون رموزا تثير الصور

الذهنية التي تلقيناها من الخارج ، أو كونها من الجمع بين
أشتات من الصور التي تلقيناها من ذلك الخارج ، وعلى هذا
الأساسى لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصور
المرسومة الأبعاد وانما تصبح وسيلة للإيحاء . ولما كانت وظيفة
الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء
أو المشاهد ، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى الى نقل المعانى والصور
المحددة ، وانما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من
الكاتب الى القارىء ، أو على الأصح الإيحاء بها ، وبالتالي
لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزي الا أن ينقل وقع الأشياء
الخارجية أو الداخلية من نفس الى نفس .

واذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجى والعالم النفسى ،
وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على
تكوين مثل تلك الصور ، مما يشبه عملية النقل من نفس الى
نفس ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة
متبادلة وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة *Correspondant* أى
التعادل أو التبادل . ولخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول
فيه « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب *Les couleurs, les*
parfums et les sons se répondent بمعنى أن كافة الحواس
تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا . ونستطيع أن نضرب لذلك
مثلا بوصف أحد الرمزيين للون السماء ، وهى مغطاة بسحب
بيضاء بقوله : « وكان لون السماء فى نعومة اللؤلؤ » فهو وإن لم

يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التى تعبر عنه الا أنه مع ذلك ولد فى نفوسنا احساسا بهذا اللون ، ونقل الينا وقعه فى نفسه بعبارة « نعومة اللؤلؤ » التى استمدتها من عالم اللمس ، ولعل من هذا القبيل أيضا قول الجارم :

أسوان تعرفه اذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أناته
اذ وصف النبرة وهى صوت ، بالسواد وهو لون ، ومع ذلك جاء هذا الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النبرة بلفظة من ألفاظ الصوت كخافتة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو المعادلة الحسية ، اذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاث اتجاهات :

١ - اتجاه غيبى خاص بطريقة ادراك العالم الخارجى وبالوجود الذهنى الذى ينحصر فيه أو الوجود الفعلى .

٢ - اتجاه باطنى وهو السعى الى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعى .

٣ - اتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة وامكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

صور الرمزية

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت فى الشعر الغنائى كما ظهرت فى الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى - أى فى القصائد - قد تسعى الى خلق حالة نفسية خاصة والايحاء بتلك الحالة فى غموض وابهام بحيث لانستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعانى التى يعبر عنها مثل هذا القصيدة ، وان كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها ، والرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكتفى بالايحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز . وهى فى مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التى تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه .

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمزي بترديد البصر فى احدى قصائد الرمزيين ، ولتكن قصيدة « البعث » لزعيم الرمزية فى فرنسا « ستيفان مالارميه » (أواخر القرن التاسع عشر) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن

الشتاء - فصل الفن الهادىء - الشتاء الضاحى .

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز فى تناؤب طويل .

أن شققا أبيض يبرد تحت جمجمتى .
التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له .

ثم آخر منهوك العصب يعطر الأشجار .
وأحفر برأسى قبراً لحلمى .
وأعض الأرض الساخنة التي تثبت النرجس .
وأغوص منتظراً أن ينهض عني الملل .

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر
المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس .

ففى هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهافئة
أنهكها الملل ، ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التي تحيط به .
ولكنه لا يعبر عن حالته النفسية ، ولا يصف الطبيعة من حوله
وصفا مباشرا ، بل يلجأ الى الخيال يقتنص بواسطته صورا
رمزية تستطيع أن توحى بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة
الخارجية من انسجام أو تنافر واصطدام . ولما كان نسيج شعره

كله من الصور الرمزية التي تحتل أكثر من تفسير واحد ، فانه لم يكن مفر من أن يأتي الشعر غامضا ولكنه ليس غموض عجز عن الادراك أو عن التعبير ، بل غموض ناشئ عن الاحتمالات المختلفة التي ترقد خلف الرموز وتغل من قبضته العقل الذي يسعى الى الوضوح الجامع المانع ، أى الذى يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من الأفكار والمعاني على نحو ما تفعل الكلاسيكية .

والايحاء فى مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التى يقتنصها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب، بل ويعتمد أيضا على موسيقى الشعر وإيجاد الانسجومات الصوتية . والسبب الذى يدعو الشعراء الى الالتجاء الى الرمزية ليس الرغبة فى الغموض والابهام أو العجز عن الافصاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء ، لا المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم أو إيهاما بملكات هم محرومون منها - وانما مرده عند هؤلاء الموهوبين الى إيمانهم بعجز العقل الواعى عن ادراك الحقائق النفسية التى لا يستطيع أن يردّها الى عواملها الأولية ، وذلك لأنه حتى لو وفق فى التحليل . فانه لن يستطيع بفضل هذا التحليل أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة ، وذلك لأن كل تركيب تتوالد فيه خصائص لا تتوافر فى عناصره المكونة له ، وانما تأتية من عملية التركيب ذاتها ، فلو

أنك أضفت أكسوجينا الى أيروجين مثلا ، لتولد منهما مركب هو الماء الذى يحمل خصائص لا تتوفر فى أى عنصر من العنصرين المكونين له ، كما أنك لو حلت نبذا الى عناصره الأولية فى معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية ، لما استطاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو احساسا صادقا عن طعم ذلك النيذ كمركب له نكهته الخاصة . والرمزية تستند الى هذه الحقائق العلمية التى يجعلها المفكرون فى قولهم « ان كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له » . وكأنهم بذلك يعلنون افلاس العقل البشرى وينفضون يدهم من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التى يريدون التعبير عنها بعدة رموز كأنها الأزرار الكهربائية التى توقد الضوء ، لنستطيع أن تبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الفارقة فى ضباب النفس البشرية، والتى كثيرا ما تجاوز فى أبعادها منطقة العقل الواعى لتضرب بجذورها فى عالم اللاوعى أو اللاشعور . ولذلك يرجع النقاد أن الرمزية قد كانت الحد الأعلى للسيرالية التى تقوم على اللاوعى واطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل فى حياة الانسان عملها الحاسم الذى كثيرا ما ينقلب الى تدمير أو انحلال .



وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة

العميقة بفضل إمكانات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها — فانها قد تتخذ أيضا في الشعر الغنائي ذاته منهجا أوسع ، من جزئيات الرموز والتعابير ، وذلك بفضل الخيال الخالق الذي يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا جيلا عميقا لهذا الاتجاه الرمزي الخيالي في قصيدة ادجار ألان بو الشاعر القصصي الأمريكي الشهير الذي ترجم قصصه وقصيدته هذه الى الفرنسية الشاعر الرمزي بودلير فأثرت ترجمته في اتجاه الأدب الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر اتجاها قويا نحو الرمزية . وها هي ذي قصيدته واسمها « الغراب » :

« كان الليل المخيف في منتصفه وقد قومت ظهري في
عناء متهافت فوق جملة من المجلدات الغريبة النادرة ، أستطلع
ما بها من علم دارس . تمايل رأسي كمن في سنة ، واذا بدق
فجائي . دق سيد رفيق بباب غرفتي . ان هو الا طارق يدق
ببابي .. هو ذلك . ولا شيء غيره »



آه أذكر أوضح الذكرى أننا كنا في ديسمبر الحالك القارس
البرد ، والجمرات تطرز تباعا أرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن

تَجَبَّرَ وقد تآقت نفسى بلهفة الى الصباح . عبثا كنت أحاول
أن ألتبس فى كتيبى مرجئا لما فى النفس من حسرة .. حسرة من
فقد «لينور» ، اذ أن تلك الحسناء المشرقة المنقطعة النظير ، التى
تسميها الملائكة « لينور » لن يتردد هنا اسمها بعد اليوم .



ولقد كان فى حفيف ديباج الستائر الخافت ما يملؤنى رعبا
خارقا ، ما شعرت بمثله من قبل . فنهضت قائما لعلى أهديء من
ضربات قلبى وأخبلت أزدد « انه طارق يلتبس مدخلا الى
غرفتى .. طارق ليل يلتبس مدخلا الى غرفتى .. هو ذلك ..
ولا شئ غيره » .



عادت نفسى الى التماسك فصحت فى غير تردد ولا مهل :
« سيدى أو سيدتى .. بكل اخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ،
اذ كنت فى سنه ، وقد آتيت بكل رفق تدق بابى .. تدق دقا
متهافتا لم أكد أسمعه .. ثم فتحت الباب على مصراعيه ، فاذا
به الظلام .. ولا شئ غيره ا



أمعنت البصر فى الظلام وظللت فى مكانى فى دهشة

المرعوب ، وقد انسابت الى نفسي الشكوك والأحلام .. أحلام لم يجرؤ أحد قيل أن يحلم بمثلها .. ولكن الصمت ظل مطبقا . والهدوء لم يحركه قول . الا كلمة واحدة همست بها هي « لينور » . همست بها دون أن يرتد الى غير الصدى ، « لينور ! ، ذلك ما كان .. ولا شيء غيره .



عدت الى الغرفة ونفسي تحترق في مكنونها ، واذا بالدق يعود أقوى مما كان ، فقلت : « انه لاشك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ، لعلنا نستطيع السر . لنهدأ أيها القلب حتى نستطلع السر . » انها الريح ولا شيء غير ذلك !



فتحت النافذة على مصراعيها واذا بغراب مهيب كغريبان العصور الخالية يدخل الغرفة في حركة وحفيف .. لم يحيني أقل تحية .. ولا وقف .. ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق في جلال الأشراف .. انطلق الى أعلى باب الغرفة .. انطلق الى التمثال النصفى لـ « بالاس » بأعلى الباب .. نزل به واطمان في جلسته .. ولا شيء غير ذلك !



ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالي الحزين الى الابتسام بجلسته الكثيبة المتكلفة فصحت به : « انه وان تكن حليقا أصلم ،

ما أحسبك غرابا أيها الشبح المخيف ، أيها الغراب العتيق المنطلق
من شواطئ الظلام . خبرني عن اسمك في عالم الموت المظلم »
فأجاب : « هيهات ! »

ملأتني الدهشة اذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب
بهذا الوضوح وان لم يكن لجوابه معنى ولا رابطة بالسؤال
اذ يجب أن تسلم بأنه لم يتح لإنسان قبل ذلك أن يرى بأعلى
باب غرفته طائر أو حيوانا نازلا فوق تمثال نصفي يحمل الاسم
« هيهات ! »

ولكن الغراب من أعلى التمثال الصامت لم ينطق بغير تلك
الكلمة ، حتى لكأنه أسلم فيها روحه ، لم ينطق بغير ذلك ولا حف
بريشه ، حتى حرت في أمرى ولم أجد الا أن أقول : « لقد رحل
عنى من قبل أصدقائى .. ولا شك أنه عند الصباح طائر عنى
هو أيضا كما طارت جميع أمالى » ولكن الطائر أجاب قائلا :
« هيهات ! »

انتفضت اذ جاء ذلك الجواب الفاصل يحرك الكون من
حولى وقلت : لا شك أن هذه الكلمة هى كل ما يملك من لفظ
حفظها عن سيد له .. سيد نزلت به الأحداث بغير هوادة .. تطارده

فى عنفه أشد من عنف ، حتى لم يعد له من قول الا تلك الكلمة،
وحتى استحالت آماله الى أغنية تحتم مقاطعها تلك الكلمة: هيهات!
هيهات ! »

ولكن الغراب ، استمر يسوق نفسى الحزينة الى الابتسام ،
فدفعت مقعدا وثيرا أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسى
الى ديباج المقعد ، وأخذت أنظم خواطرى خاطرا .. خاطرا متسائلا
عما يمكن أن يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القيح
والنحس والضمور ، ثم عما يعنى عندما ينق باللفظ :
« هيهات » !

وظللت مستغرقا فى أحداثى دون أن أفوه بمقطع واحد
أمام هذا الكائن ، وقد أخذت عيناه ترسل الى أعماق قلبى لهيبا
من نار .. وازددت استغراقا ، وقد طرحت رأسى الى ظهر المقعد
الذى يكاد ضوء المصباح ينهب ديباجه . ترى هل ستمود فتجلس
الى هذا اللدياج والضوء ينهيه ؟ « .. آه .. هيهات ! »

ثم لاح لى أن الهواء قد ازداد كثافة . يتطاير فيه من عبق
مبخرة لا أواها — مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على

أرض الغرفة المنتشرة زهرا . وصحت : « أيها البائس ! لقد أرسلت لك السماء بردا وسلاما . لتسلو عن ذكرى «لينور» . تمتع بما أنت فيه . تمتع به بكل قواك وانس «لينور» . واذا بالغراب يصيح : « هيهات ! »

فرددت « أيها الرسول .. رسول الشر . أيها الرسول طائرا كنت أم شيطانا رجيمًا ، سواء أساقتك الى أرواح الغواية أم حملتك الى قوة العواصف — أيها الطائر الحزين بوحده ، وان لم يفقد بأسه ، بتلك اليبداء المسحورة .. بهذا البيت الذى أوى إليه الذعر .. قل لى وأيم الحق .. قل لى أضرع اليك .. أما هناك من بلسم فى واد من الوديان ؟ .. قل لى وربك .. قل لى أضرع اليك ، فأجاب « هيهات ! » .

فعدت قائلا : أيها الرسول ، رسول الشر .. طائرا كنت أم شيطانا رجيمًا ! بحق تلك السماء التى تخنو علينا ، أخبر نفسى المثقلة بالحسرات ، أخبرها عما اذا كانت ستستطيع يوما — فى جنة الخلد النائية — أن تقبل حسناء مقدسة تسميها الملائكة « لينور » فصاح الغراب : « هيهات » .

ولكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك طائرا كنت أم

صديقا « هكذا صحت به وقد نهضت قائما ، عد الى العاصفة
 فى عالم الموت المظلم . لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود
 تذكارا لما فاهت به روحك من كذب . اترك وحدتى غير معتدى
 عليها . غادر التمثال من أعلى بابى . انزع منقارك من صدرى ونح
 عنى شبك المخيف « ! فصاح الغراب « هيهات » .



وظل الغراب جالسا لا يحرك ساكنا ، فوق تمثال «بالايس»
 الشاحب ، فوق باب غرفتى ، وقد لاحت فى عينيه ، صورة شيطان
 يحطم والضوء ينهال عليه كالسيل فيلقى بشبحه على الأرض ،
 وأما عن روحى فهى سجيئة فى ذلك الشبح الملقى على الأرض .
 أتراها مفلته منه ؟ هيهات !



فى هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته ،
 فهى رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة ،
 لا بالتعبير المباشر ، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثا
 يضمناها الشاعر مكون قسمة الواعية وغير الواعية . ونستطيع
 أن ندرك حقيقة هذه الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة
 بالرجوع الى حياة ادجار ألان بو حيث نعلم أنه كان متزوجا ابنة
 عمه فيرجينيا كيليمين التى يرمز لها باسم « لينور » ، وكان
 شديد الحب لهذه الزوجة ، ثم فقدتها ، فشقى بهذه المحنة شقاء

شديداً حتى انتهى الأمر بأصدقائه الى أن حملوه على أن يتزوج
 بـزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يسلو بذلك وتخف
 محنته . وبالفعل خطب إحدى الفتيات بمدينة بلتيمور ، ثم اتفق
 مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه ، وفى ليلة الموعد خرج من
 بيته متجها الى بيت خطيبته ، ولكنه لقي حاة فى الطريق فدخل
 اليها ليحب الخمر لعله ينسى ابنة عمه ، ويقدم على الزواج
 الجديد ، وظل يعب الخمر ساعات ، ثم خرج من الحانة ، وقد
 فتكت به الخمر ، فسقط على الرصيف ميتا . وقد صور فى هذه
 القصيدة التى كتبها قبيل وفاته محنته النفسية أروع تصوير
 فاتخذ من الغراب رمزا للذكرى فيرجينيا ، وهى لينور ، هذه
 الذكرى الملحة التى تراوده آناء الليل وأطراف النهار ، والتى
 طرقت نافذته فى جنح الليل ، ودخلت غرفته التى صور الشاعر
 جوها أروع تصوير ، بفضل أرهف الجزئيات كخفيف ديباج
 الستائر الذى كان يملأ نفسه رعبا ، ثم التمثال النصفى الذى
 دخل الغراب فى هيئته المفزعة الجليلة ليستقر فوقه ، وقد ألقى
 الضوء شبح هذا الغراب على الأرض وأنشبت الغراب متقاره فى
 صدر الشاعر رمزا لتغلغل الذكرى فى قلبه واضنائها لذلك القلب .
 وقد صور الشاعر هذه الذكرى فى صورة الغراب الذى لا يريد
 أن ييارحه ، رمزا لتأصل الذكرى فى نفسه ، بل وتصور هذه
 الذكرى الممثلة فى الغراب ، وقد استحال الى نقمة رمزا لتنكر
 الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التنكر الذى نستطيع أن نفسره

بشروع زواجه الثانى : ولذلك ترى الشاعر يضرع الى الغراب :
 اى الى الذكرى . ليخبره عما اذا كان سيتاح لهذا الشاعر الممذّب
 أن يرى لينور فى العالم الآخر فيجيبه الغراب « هيهات » . وليس
 بعد هذا محنة اذ انقلبت الذكرى الى يأس لن ينفرج حتى فى
 جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصبح متضرعا
 الى الغراب أن ينزع منقاره من صدره ، وأن يغادر حجرته ،
 ولكن الغراب يجيبه بهيات ، وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة ،
 ويبلغ الشاعر الذروة فى تصوير هذه المحنة فى الفقرات الأخيرة
 من القصيدة ، حيث يخبرنا أن زوجته ليست سجينه فى الذكرى
 فحسب ، بل وفى شبح تلك الذكرى — ذلك الشبح الذى صوره
 فى صورة الغراب الملقاة على الأرض وروحه حبيسة فى دائرة
 تلك الصورة .

هذا ولا تتمثل رمزية هذه القصيدة فيما يصور الشاعر من
 أحداث ترمز للذكرى فحسب ، بل تتمثل أيضا فى الجو العام
 الذى أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد فى ادراك طبيعة
 هذا الطارق بليل ، وفى تجسسه ، حيث يفتح الباب فلا يرى غير
 الرياح والظلام ، ثم يعود الى النافذة فيفتحها وسط الظلام ،
 واذا بالغراب يدلف اليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشاعر فى
 وحدته . كل ذلك فضلا عن تصويره الخاطف للحجرة وما فيها ،

وأما يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفزع فى نفس الشاعر وبالتالي فى نفوسنا .

وأخيرا يستخدم الشاعر عناصر الرمز والايحاء التى يستمدّها من اللغة فى موسيقاها الواضحة فى أصلها الانجليزى ثم فى ترديد قافلة موحدة يجتسم بها مقطوعاته ، فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافلته عبارة : « انه هذا ولا شئ غيره . والقسم الثانى الذى تصل فيه الدراما الى قمته ، قافلة مقطوعاته هى تلك الكلمة اليايسة « هيهات » Nevermore

وهكذا استخدم بو فى هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التى تصورها خياله ، وهى هيكل القصة العام ، وثانيها الايحاد بالجو العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لألفاظ بعينها تكرارا يوحى بتردد الذكرى والحاحها . وكان مقطوعات القصيدة فترات حياة الشاعر نفسها ، وكل فترة منها تنتهى بنفس القافلة التى تنكأ جرحه ، ولذلك لا يدهشنا أن يكون بو من كبار رواد الرمز كما لا يدهشنا أن نرى شاعرا ضخما كبودلير الذى أنشأ أروع القصائد - يتفق جابيا كثيرا من وقته فى ترجمة قصص وأشعار بو الى اللغة الفرنسية ، وفى دراسة مذهب الأدبى ، وطى اظهار خصائص ذلك المذهب الذى أدى الى توجيه الفرنسيين نحو

الرمزية التي ابتدأها بودلير واستمر فيها فرلين ورامبو تم
مالارمية وأخيرا بول فاليري .

الرمزية الموضوعية :

ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبي على الناحية اللغوية
ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته ، على نحو
ما رأينا في قصيدتي مالارمية وادجار آلان پو ، بل امتدت أيضا
الى المشاكل الانسانية والأخلاقية العامة ، تعالجها بواسطة الخيال
وتصوراته ، وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة
واقع الحياة ، فهي لا ترمى الى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ،
بل ترمى الى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث ،
تتداخل وتتشابك لايضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو
أخلاقية ، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك من قيمتها .
كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها
وتغلغل مغزاها في الحياة . ولذلك كثيرا ما يلجأ الرمزيون في
علاج مثل هذه الموضوعات الى الأساطير القديمة . بل انهم عندما
يتصورون بخيالهم الخاص ، الأحداث والوقائع التي يريدون
استخدامها لايضاح ومناقشة حقيقة انسانية عامة - كثيرا ما ينتج
خيالهم ما يشبه الأساطير القديمة ، على نحو ما نشاهد عند
الرمزيين المحدثين في قصصهم ومسرحياتهم التي يتكرر خيالهم

وقائعها مثل مسرحية «الأشباح» لابسن حيث يتصور وقائع تعرض
مشكلة لم يبت فيها بعد ، وهى مشكلة توارث الخطيئة على نحو
يكاد يكون غضويا لا دخل للوعى فيه ، اذ نرى فى هذه المأساة
خطيئة أب فسق بخادمته يتوارثها ابنه فيهم بالفسق هو الآخر
بخادمته ، مع أن هذا الابن قد حرصت أمه على أن تبعده عن
جو الخطيئة الذى كان منتشرا فى بيت الأسرة فأرسلته الى فرنسا
لكى يتلقى العلم ، ولكى تبعده عن جو أسرته ، ولكن الشاب
بعد عودته لا يلبث أن يهيم بارتكاب نفس الخطيئة وكأنها غريزة
متوارثة . فهو لم يتأثر بجو الأسرة ولم يخضع للايحاء وانما كرر
المأساة أوهم بتكرارها على نحو تلقائى يدعو الى التفكير فى
مشكلة التوارث حتى فى الخطيئة . وكذلك الأمر فى مسرحية
« صفقة الشيطان » لجيروم ك . جيروم التى مثلت فى دار الأوبرا
المصرية فى موسم سنة ١٩٥٤ كما مثلت «الأشباح» فى الموسم
السابق. وتصور مسرحية جيروم صفقة يجربها شيخ شرير مع شاب
خير فيتبادل كل منهما روح أخيه . ولكن كلا من الروحين لا يستقر
به المقام فى جسم الآخر ، وكان هناك تلازما بين الروح والجسم
فى الخير والشر ، وان يكن المؤلف لم يكتف فى مسرحيته بعلاج
هذه المشكلة ، بل عالج أيضا مشكلة الصراع بين الخير والشر
وامكان قضاء أحدهما على الآخر ، وقد غلب ناحية الخير عندما
نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير - التى استمارها فترة من
الزمن - الى أن يضحي بنفسه فى سبيل الخير ، فيقبل أن يرد

انفس الخيرة الى الجسم / الشاب لكى يسترد هو الروح الشريرة
على أمل أن يتلعها الفناء وشيكا مع جسمه القانى ، وبذلك يفنى
الشر ويسمر الخير فى الحياة لفترة أخرى ، بل ، وتدفع الزعة
الخيرة المؤلف الى انقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه شفقة وتقديرا
الروح الخير التى دفعته الى أن يضحي بنفسه ، ولذلك يختم
مسيرته بفتاة ترمز لرحمة الله تاتى للشيخ الشرير القانى فى
آخر لحظة لتدرا عنه الشيطان ، وتقيه شر النكسة ، وكأنها
بذلك قد أنقذته هو الآخر ، وذلك لأن رحمة الله تسع
لكل شيء .

وأما الأساطير القديمة فليس حتما أن يعالجها الكتاب على
نحو رمزي ، وذلك لما فلاحظه من أنه اذا كان الرمزيون قد
استقوا أحيانا هياكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة ليتخذوا
منها وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية ، نفسية كانت
أو أخلاقية - فائنا نلاحظ أيضا أن كثيرا من الأدباء والشعراء
المتنمين الى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضا الأساطير
القديمة وأخضعوها لمذاهبهم ، وعالجوها على النحو الذى يتمشى
مع تلك المذاهب . وذلك على نحو ما ترى برنارد شو مثلا يأخذ
من أسطورة بجماليون مغزاها الانسانى العام ليحيل هذا المغزى
الى واقع الحياة . فبجماليون عنده لم يعد مثالا ينحت تمثالا
لجلاليته ثم يجب هذا التمثال ، ويطلب من الآلهة تخويله الى فتاة
حية يعود فيندم على طلبه هذا ، مما يوحى بالصراع القائم فى

نفسه بين الفن والحياة، أى بين حبه لفنه بل وعشقه له، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه ، كما فعل توفيق الحكيم فى نفس الأسطورة ، التى ترك لها وقائعها الأسطورية القديمة لكى يكتفى باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذى يضطرم فى نفس الفنان بين الفن والحياة - بل فرى شو يسقط من حسابه جميع وقائع الأسطورة القديمة ولا يأخذ منها غير مغزاها الانسانى ليحيله جزءا من واقع الحياة . فبجماليون كما قلنا - لم يعد مثالا بل رجلا من أرسنقراطية لندن ، وهو لا يصنع تمثالا بل يأخذ فتاة من حثالة لندن لكى يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحتها تمثالا جديدا ، فيعلمها لغة الطبقة الراقية وعاداتها وقواعد سلوكها فى الحياة ، حتى اذا تم له ما أراد وصنع منها فتاة تروق العين والذوق ، عشقها رغم أنه على نحو ما عشق المثال بجماليون القديم تمثال جالاتيه بعد أن صنعه . وبذلك صور شو جزءا من واقع الحياة على ضوء الأسطورة القديمة . أى أنه أخضع تلك الأسطورة لمذهبه الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصة رمزية ، بل حمل هذه الأسطورة التى قلبها الى جزء من واقع الحياة - كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمل المجتمع مسئولية ما يبرز به الأفراد من انحطاط، كما وضح امكان النهوض بكل فرد مهما انحطت مكانته الاجتماعية الى أسمى مستوى ، بل وحملها آراءه الانسانية التى تحدد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجماليون عند شو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء

الفرد الذى يجب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب ، فبعد أن كان يجب فى الفتاة جزءا من نفسه أخذ يكتشف أنه يحبها على غير وعى منه حب الرجل للمرأة، وهكذا أصبحت الأسطورة مادة لأدب واقعى انساني بل واشتراكي كأدب برنارد شو . بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما نرى فى «برومثيوس طليقا» لثيللى، حيث أخذ الأسطورة القديمة ولكنه عالجها على نحو رومانسى ، وإذا كان قد احتفظ لشخصيات الأسطورة ، وعلى الأخص لشخصيتها الأساسية ، وهى شخصية برومثيوس - بطابعها الأسطوري الذى لا يخلو من رمز ، فإن الرمز عندئذ قد استحال الى مجرد اطار خارجي ينفث فيه الشاعر روحه الرومانسية الانسانية ، أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فيرومثيوس ثيللى ليس مجرد رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان اله مستبد أو حاكم ظالم ، فعاقبه الاله أو الحاكم أشد العقاب لتمرده على طغيانه ومحاولته تخليص البشر من سيطرته - بل أضحي انسانا حيا فيه كل نزعات الرجل الرومانسى الثائر المتعطش للحرية الذى لا يهرب الآلام ذاتها بل ويستعذبها ، لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليمهم على كافة محن الحياة وأرزائها ، وكل ذلك فضلا عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليفة بأن تهدد كل المحن فترجح فى ميزان البشر كافة الآلام - وعلى هذا النحو اتخذ ثيللى من

أسطورة بروميسيوس موضوعا لقصيدة تعتبر مثالا للشعر الرومانسي رغم وقائعها الأسطورية ، وعالجها على نحو لا يمكن أن نخطئ طابعه .

ونخلص من كل هذا الى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية ، فقد تكون واقعية اجتماعية ، وقد تكون رومانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق جليا بين الرمزية وغيرها فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية ، فعند المذهب الرمزي تظل الشخصيات وكأنها رموز أو قطع الشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا فى المعركة التى تصورها تلك الأسطورة ، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل الى شخصيات انسانية ، شكلا وموضوعا ، أو على الأقل موضوعا عند الواقعيين والرومانسيين .

وأخيرا ، يجب أن نلفت النظر الى أن المسرح الرمزي يعتمد اعتمادا كبيرا على الاخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والايحاء المعبر اللذين يستعين بهما شعراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للمخرج طريقة الاخراج والاضاءة التى يحرصون على توافرها لكى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

هذا ، ولما كانت الرمزية قد أخذت تغزو الأدب العربى المعاصر ، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصة فى مجال الشعر

الفنائى فى القطر الشقيق لبنان : الذى يعتبر دائما رائدا فى تجديد
 الأدب العربى وفى سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التى تظهر فى
 العالم العربى ، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه
 فى الاتصال بالغرب ، ومعرفة لغاته والنقل عنها ، والتلمذ عليه .
 فاننا لانرى ما نختم به هذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد
 هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التى أبداه الأستاذ جورج
 سيدح عن مستقبل الشعر العربى الحديث فى العدد الممتاز الذى
 أصدرته مجلة « الآداب » فى شهر يناير ١٩٥٥ خاصا بالشعر
 الحديث حيث قال « الشعر الحديث يعتمد الرموز فى الأداء
 ويباهى بها ، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والايحاء . أنه روح اللغة
 الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللفز . فاللفز
 لا يفهم ولا يوحى أما الرمز فانك تفهم من ايماءاته اضعاف ما تفهم
 من كلمته ، شرط أن يقف المؤمن حيث تراه فى النورلا فى الظلام ،
 وهل يتستر فى الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجازاة
 الأقران » ثم يضيف « الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد
 على الشاعر غايته سواء انصرف الى وصف حالة نفسية أو الى
 أداء رسالة انسانية همه فى الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره
 الى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء نفر
 قليل منهم . ولا سبيل الى النقل والتعميم عن طريق الشعر الا
 بسهولة التعبير الفنى ووضوح المعنى المتسكّر ، ومن أعياء
 الابتكار وخذله الفن فى موضوع ماقد نجد له عذرا . أما من

فاته الافصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء ، ولا تشفع له نظرية «الايحاد عن طريق الابهام» لأن الاغراق فى الابهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارئ فراغا لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور ، بينما الايحاء يكمن وراء الغيم الشفاف ، والاغراء ينبث من الظل المبهف فى الشعر الرمزي الموفق .

ويختتم رأيه فى هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله «سوف يتقهقر الشعر الرمزي خطوة ويتقدم الكلاسيكى خطوة فيلتقيان على صعيد غامر بالمعنى الجليل والمبنى الجميل : سوف يعود الشعر الى التحلى بروح جديدة فى اطار الفن العصريض نابضا بالعاطفة الصادقة» .

الفرويدية والسيرالية

ولا شك أن مذاهب الأدب المختلفة لم تفلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية ، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب ، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الأدب فن ، كما أنه وثيق الصلة باللغة وأصولها وممكناتها . ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبي واستنباط قوانين الحياة العامة بدلا من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستنباط الذاتى: ولما كان العلم بطبيعته يسعى الى التعميم ، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشرى المختلفة:

فقد كان من الطبيعي أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمي الى مجال الأدب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر ، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلاً واضحاً لهذه السيطرة في مذهب النشوء والتطور الذي ابتدأ في عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك ودارون ثم لم يلبث أن امتد الى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر ، وأخيراً وصل الى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسي الشهير بروتنير الذي كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الأدب المختلفة ، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون . ولتقرب لذلك مثلاً بكتابه عن « تطور الشعر الغنائي » حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكي يثبت أن فن المواعظ الدينية الذي كان ينتج في مجانه كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن السابع عشر من أمثال « بوسويه » و « بوردلو » قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر ، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات في الفنين ، فهما يقومان على استعراض ما في حياة الانسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجد وفناء ، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التي تتكون عنها عظمة الانسان وبؤسه أمام الحياة وما يربص بها من فناء ، وأمام قوة الانسان وضعفه وحاجته الى رحمة الله ، أو الى حنو

الطبيعة الخارجة من بين يدي الله ، والتي هي بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ الى الأدب من الزاوية الممكنة ، وهي زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساق فرويد الطبيب أبحاثه في الأمراض العصبية الى أن يتجاوز حدود الحياة العضوية الى الحياة النفسية ، لكي يحاول ايضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم في البشر على غير وعي منهم — حدث بين الأدب ومذهبه الفلسفي تأثير متبادل بالغ الأهمية .

ففي أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلويونج يعودون الى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكأن هذا الأدب هو واقع الحياة ذاتها، حتى لراهم يستمدون من مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس أساسا من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ما سموه بمركب أوديب الذي يزعمون أنه أصيل في جيلة البشرية ، فيقولون بأن الابن — كل ابن — يجب أمه حبا جنسيا ، وأن أسطورة أوديب الذي تزوج من أمه ليست الا رمزا لهذه الحقيقة ، ومن هذه النظرية ينطلقون الى تعميم أثر الفرزة الجنسية في حياة الانسان وطفانها على نشاطه كله ، وعلى

سلوكه وانحداره أو سموه، وعلى اتجاhe الفني والأدبي وما يصاب به من عقد وما يمكن فى عالم اللاوعى عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن اكملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الأدباء والفنانون هم الذين يرجعون الى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيرا للحياة ، بل وأحيانا يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة املاءً ، حتى ليخيل إلنا أحيانا أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثوابا يريدون أن يلبسوها لما يصورونه فى قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات ، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أو فاضت عن الشخصيات، ورفضت أن تلائمها. هذا هو الاتجاه الذى نعر عليه فى كثير من القصص والمسرحيات التى صدرت فى بلاد العالم المختلفة فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسى التى كانت تلقى رواجاً فى باريس أثناء تلك الفترة .

بل ان الفرويدية لم تؤثر فى الأدب الانشائى فحسب ، بل وأثرت أيضا فى الأدب الوصفى ، أى نقد المؤلفات الأدبية . حتى ليخيل إلنا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التى دعت أحد كبار النقاد الى القول بأنه لم يؤثر شئ فى الآداب القديمة مثلما أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربى المعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة فى بعض الدراسات

الحديثة التي تناولت أبا نواس . كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهي ، حيث نطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يجب الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت ، أو كان يجب أمه لاصابته بعقدة أوديب ، وذلك بدعوى ما فى أشعاره من تشبيب بالخمير أو مافى سيرته من حب شديد لأمه .

ومما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة اقحام النظريات العامة والفلسفية على الأدب ودراسته حريا شديدة فى كتاب « الميزان الجديد » وإذا بنا نطالع « ثقافة الناقد الأدبى » للدكتور محمد النويهي ردا على هذه الحرب ، ودعوة الى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الأدب ، ثم جاء كتاب الدكتور النويهي « عن أبى نواس » فاصلا فى هذه الخصومة اذ رأيناه يطبق الفرويدية على شعر أبى نواس فيفسده ويفسد جماله ، وذلك فضلا عن أننا لم ندع الى الجهل ولا الى اهمال الأدباء للمذاهب العلمية والفلسفية ، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو الى ثقافة الأديب المنوعة ، ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب اقحاما . حتى لا يفسد الأدب وحتى يظل - بصدقه ودقة تسجيله الحياة - مرجعا للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة . وكان الأدب مرآة صادقة أو مجهر موضح لواقع الحياة وحقائقها ، بدلا من أن تفتقد النظريات « الجاهزة » هذا الواقع - أو تحده أو تفسده .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة
الفرويدية مع المحنة الانسانية العاتية التى أصابت البشر بويلات
الحرب ، فتصدعت القيم الانسانية ، وهانت الحياة على الانسان
بعد أن رأى الفساد يتربص به فى كل مكان ، فشأت نزعة
جارفة للتدخل من الأخلاق وانتهاب اللذات بل وخطفها قبل أن
تفنى الحياة وتخر فى الصدم ، وبالتالى نزعة تحرير الفرائز
والرغبات المكبوتة فى النفس البشرية ، واشباع هذه الفرائز
والرغبات اشباعا حرا طليقا لا يخضع لأى قيد ولا تردعه أية
مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على
الحياة بل امتدت الى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا
النوع من الحياة ، مما أدى الى ظهور المذهب المعروف بالسيرالية
أى مذهب « ما فوق الواقعية » وهو المذهب الذى يريد أن
يتدخل من واقع الحياة الواقعية ، والذى يزعم أن فوق هذا
الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا ،
وهو واقع اللاوعى - واقع المكبوت فى داخل النفس البشرية.
وعلى تحرير هذا الواقع واطلاق مكبوتة وتسجيله فى الأدب
والفن أراد السيراليون توفير جهودهم . وإن يكن من الحق أن
نقول ان هذا الواقع الدفين كثيرا ما ينتهى الى ما يشبه هذيان
الحواس ، وبخاصة عندما يلجأ السيراليون الى الطرق المصطنعة
كالأفيون وغيره لاطلاق المكبوت فى النفس ، ثم عندما يحاولون
تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة

مضطربة ، أو هاذية محبومة ، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفا ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ، مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحصى مذهبا أدبيا أو فنيا ، ومهما حاولوا التعبير بعض اتجاهاته ، مثل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحيانا بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الاثارة والايحاء تاركين للقارئ أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة التى يريدونها ، والتى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كتبها .

هذا ، ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية . وانما كل همه هو اطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها فى الأدب والفن ، دون تقيد بأصل أو قاعدة ، وليس باستطاعتنا حتى فى مجال التصوير — أن ندخل فى أصول الفن ما تحدثوا عنه أحيانا من طرق الرسم والتخطيط كالتكعيبية أو غيرها . فالفن الكلاسيكى لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » Perspective أروع تحقيق .

والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيرىالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصديق ، باعتبار أن النفس

الإنسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات بحكم أن الفرد يعيش في مجتمع ، وأن هذا المجتمع لا بد أن يفرض قيودا وأوضاعا تكبت غرائز الأفراد ورغباتهم ، إلا أننا لا نستطيع أن نسلم بأن السيريالية تستحق أن تعتبر مذهبا أدبيا أو فنيا ، وذلك لأنها لم توفق إلى خلق صور أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب تميز به . وذلك بينما نرى مذهبا آخر كالرمزية مثلا لا يستند مضمونه إلى واقع نفسى فحسب ، بل ويستند أيضا في صورته إلى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك في مجال الخلق الأدبي والتعبير اللغوى على السواء .

الوجودية

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت الى انهيار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصى ، فطغت على العالم نزعات تنحلل وتحلل وجدت فى الفرويدية ومذاهبها مبررا علميا أو فلسفيا لاتجاهها فى الحياة وفى الفن وفى الأدب - فإن الحرب العالمية الثانية قد أدت الى طغيان موجات أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيريلية وهى تلك الموجات التى تسمى الآن بالوجودية ، والتى تشبه أن تكون عقيدة أو دينا جديدا يسمى لاكتساح كافة الديانات ، والحلول محلها فى قيادة البشر عبر الحياة . والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت فى الضمير الانسانى أزمة بالغة العمق ، فأخذ الناس ازاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم يتشككون فى حقيقة تراث الانسانية الروحية كله ، ويعودون الى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه ، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة ، وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها فى بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كمذهب فلسفى ، لم يقف انتشاره عند مستوى

الفلاسفة بل امتد الى الأدب والفن ، ونزل الى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة ، وفي موقفهم من الأحداث: صغيرة كانت أم كبيرة. وبحكم انتشار هذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة الأوضاع اتخذ هذا المذهب تفسيراً خاصاً عند كل طبقة ، وحتى حول تحديد حقيقته وتناجه الوطيس في بقاع العالم المختلفة في الغرب والشرق .

والوجودية كما هو واضح في اللفظين الأجنبي والعربي مشتقة من كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود Existence يخالف الماهية essence وذلك باعتبار ان الفلسفة الكلاسيكية كانت ترى منذ عهد أفلاطون أن هناك لكل شيء ماهية ، أى صورة مثالية مجردة سابقة على وجوده ، وأن كل شيء انما يخلق على صورة ماهيته ، أى أن الماهية سابقة على الوجود ، فالإنسان مثلاً قد خلق على صورة ماهية سابقة تتكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هي التي تصور الإنسان في ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين في جزئيات لا تغير من ماهية الإنسان تغيراً جوهرياً .

واذن فالأساس العام للوجودية هو انكار وجود ماهية سابقة ، وعدم التسليم الا بالوجود فحسب ، بل وحصر هذا الوجود بالنسبة للإنسان في الحقيقة اليقينية الوحيدة وهي « الكوجيتو » الديكارتي . والكوجيتو كلمة لاتينية الأصل

معتابها « أنا أفكر » وقد درج استعمالها فى لغة الفلسفة وهى
 لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهى « أنا أفكر
 إذن فأنا موجود » cogito ergo sum ومادام الوجود القينى قد
 تلخص فى تفكير الفرد فقد انتهى سارتر أبعد الوجوديين صوتا
 فى هذه الأيام — الى القول بأنه لا يوجد شىء خارج هذا التفكير
 ولا سابقا عليه ، وبالتالي لا يوجد اله ، ولا توجد ماهية ولا توجد
 مثل ولا قيم اخلاقية متوارثة لها صفة اليقين ، انما كل هذا تراث
 غثيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم أن يتحللوا منه حتى
 يلتقوا عن كواهلهم أوزارا ثقيلة ، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق
 فى الحياة ليحقق وجوده الذى يختلط بما كان يسميه السابقون
 ماهية الانسانية .

والواقع أن انكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق
 الى هذا الانكار فلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا مثل فولتير
 وغيره ولكنهم فى ذلك القرن — بالرغم من عدم ايمانهم بوجود
 الله — كانوا يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال فولتير ، انه لو لم
 يكن الله موجودا لوجب على البشر أن يخترعوه . وذلك باعتبار
 أن وجوده يعتبر منبعا لعدة مبادئ ضرورية لحياة الفرد والمجتمع
 وانما الجديد فى انكار الوجودية لوجود الله هو أنها لا تسلم
 بأن هذا الاله خرافة نافعة كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن
 عشر ، وانما تراه خرافة ضارة أخذت الانسانية — فى زعمهم —

تخلص منها، ويجب أن تتخلص منها . ولعلنا نجد ايضاحا لهذه
 العوة في المسرحية التي وضعها ساتر منذ عدة سنين
 وهي مسرحية « الذباب » التي نقلها الى العربية الدكتور محمد
 القصاص باسم « الندم » أو « الذباب » . وهي مسرحية استقى
 ساتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة ، التي تزعم أن
 أسرة (أتره) الملكية اليونانية كانت أسرة منحوسة ، قضت
 عليها الآلهة بأن تتوارث فيها الجريمة ابنا عن أب . فالسرحية
 بتدئ بعرض افتتاحي تفهم منه أن كليتمسترا زوجة الملك
 أجاممنون سليل أتره والعائد الى وطنه أرجوس بعد انتهائه من
 حرب طروادة — هذه الزوجة قد تأمرت مع عشيقها ابجست لكي
 تقتل زوجها يوم وصوله وتزوج من عشيقها ، وتتربع معه على
 العرش ، بعد أن دفعت أبنها أورست الى أحد أتباعها ليلقيه في
 غياهب الجبال كي يتخلص منه ، بينما استبقت ابنتها الكترا
 لتستخدمها كخادمة تؤدي لها ولزوجها الجديد أقذر الخدمات
 وأحطها . ولكن الآلهة لم ترض بهذه الجريمة ، فأطلقت على
 المدينة أسرابا من الذباب تنهش أعين ولحم سكانها . وهذا
 الذباب قد اتخذه ساتر رمزا للندم بدلا من تلك الغولات القديمة
 التي كانت ترمز للندم أيضا عند اليونان وتسمى (بالايرنيات)،
 ولذلك نرى بعض هذا الذباب يستحيل في بعض الأحيان أثناء
 المسرحية الى ايرنيات فعلية . وتدور أحداث المسرحية حول التقاء

أورست الذى نجا من الموت وتمهده أحد المحسنين بالتربية حتى شب وبلغ رشده - بأخته الكترا ، ثم تدبير الأمر بينهما للانتقام لأيهما ، بقتل ابجست وأمه كليتمسترا . وبعد تمام الجريمة تضعف الكترا عن أن تتحمل عبئها لأنها لم تستطع أن تتخلص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة فتثور على أخيها لسفكه دم أمهما مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام ، كما تضج بالشكوى من طنين الذباب حولها ، ونهش اليريبات فى جسمها وروحها ، وعندئذ لا يرى أورست الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى - بدا من أن يطأ إلى الذباب وإلى اليريبات أن تلاحقه هو وحده وأن تترك أخته بل وتترك مدينة أرجوس كلها لتلاحقه ، ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة ، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصور الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة . ولا شك أن نزول الستار على هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر أخته الضعيفة لكى ينازل فى رحبة الفضاء أسراب الذباب ويواجهها بفردته واثقا من أنه سينتصر عليها كما انتصر سارتر على أزمتة النفسية بتخلصه من فكرة الآله ومشتقاتها .

والذى لا شك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة وما فيه من تناقض ، اذ نلمح خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة ، ومع ذلك تأبى الآلهة إلا أن

تنزل- بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب ، فتسلط عليه أسراب
الذباب أو الايرينيات .

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للآلهة بهذا التحكم
الظالم ، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارتر نفسه يثور
ضد هذا التحكم ، ويأبى الا أن يخلص الانسانية منه حتى ولو
ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص ، فهجر وطنه معه مصطحبا
معه الايرينيات ، وكان سارتر يؤسس دينا جديدا وينهض بعبء
القداء ، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى أو افتدى خطيئة
الانسان الأول - أى خطيئة آدم التى توارث البشر وزرها -
بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطيئة ، كل ذلك فيما
تقوله المسيحية ، وان كنا نظن أن تضحية أورست - سارتر
قد لا تبلغ تضحية المسيح ، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد
العزم على أن يصرع الايرينيات وألا يتركها تصرعه : وان تكن
النتيجة فى الحالتين واحدة ، وهى تخلص الانسانية من عبء
هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير الانسان .

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التى تقوم بها الوجودية
أو التى تدعى أن الانسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها - انما
ترمى الى تحرير الانسان وجعله سيدا لنفسه ومحققا لوجوده ،
فهى تقصر حقيقته على وجوده القعلى . وعلى مجموع ما يأتيه
من أفعال وما يصدره من أحكام بحرته المطلقة ، التى لا يتحكم

فيها اله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا عادات أو تقاليد ، وانما يتصرف الانسان بحريته المطلقة متخلصا من كل المبادئ والأحكام السابقة .

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية أيضا، وانما هذا اتجاه يرجع الى القرن الماضي بل والقرن الذى سبقه . وقد ظهرت هذه الجملة بأشد عنفها على يد نيتشة بعد أن مهد لها شوبنهاور وغيره تمهيدا قويا ، اذ قال أولئك الفلاسفة أن الأخلاق ليست الا خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بها سطوة الأقوياء فى معركة الحياة ولما لم يكن بد للحياة من أن يكون لها هدف ينتظم السلوك على هديه فقد قال شوبنهاور بأن هذا الهدف هو ارادة الحياة ، واما نيتشة فلم يقنع بهذه الارادة المتواضعة بل قال بارادة القوة ، حتى أصبحت تلك الارادة عند بعض المفكرين المحدثين مثل « أوتانير » الاسباني قيمة مقدسة .

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التى — اذا كانت قد زعمت أن الانسان قد تخلص من تراثه الأخلاقى المتوارث أو وجب أن يتخلص — فاقها لم تفعل عن تحديد هدف للانسان يحقق وجوده على هديه ، وهذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته ، أى تحقيق الحياة الفردية ثم التضامن البشرى ، وذلك باعتبار أن

حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس ومؤثرة فيها ، بل ونموذج قد يحتذيه غيره من الناس .

واذن فالوجودية اذا كانت تقول بأن الانسان حر ، أو أصبح حراً ، لا يخضع لأية قيمة متوارثة، فهي مع ذلك لا تترك له تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية ، أى لا تجعل من تلك الحرية غاية فى ذاتها فتقلب الى ما يشبه الفوضى ؛ على نحو ما يفعل رجل كأندريه جيد الذى يدعو تلميذه فى مطلع كتابه المسمى « الغذاء الأرضى » الى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أى شئ يقيد لينطلق حراً ، دون أن يحدد له أى هدف يؤمه بعد هذا التحرر . نعم لا يدعو سارتر الى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى ، وانما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة ، وهى المسؤولية وضرورة تحملها، ثم الالتزام بالفعل والقول ، ولا غرابة فى ذلك فإن الحرب الأخيرة اذا كانت قد قوضت ايمان الفرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقدات ، الا أنها مع ذلك قد ألقت عليهم مسؤولية جسيمة فى الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحتهم الألمان ، والا نزل بهم الذل الخالد ، ان لم ينزل بهم الغناء المطلق . ولذلك نادى وجوديتهم بالمسؤولية وبالالتزام وسموا أديهم الوجودى بالأدب الملتزم ، أى الأدب الذى يتخذ له - هدفاً أساسياً - التزام موقف أخلاقى واجتماعى محدد ، من كل حدث

فردى أو اجتماعى أو وطنى وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملزمة. وهكذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزامى ، بل انه هو الأدب الذى روج لهذا الاصطلاح . وان يكن من الواجب أن نميز بين أدب الالتزام وأدب الفكرة أو الرسالة ، فالأدب الملزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم . بل هو أدب يهدف الى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة . ولكنه يدعو فى نفس الوقت الى اصدار حكم ، صراحة أو ضمنا ، على كل حادثة أو كل موقف ، على أن يكون هذا الحكم حرا صادرا عن تقدير الشخص الذاتى ، لا مستندا الى قيمة سالفة .

الأدب الوجودى اذن أدب التزام ، كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنة ، ويستقرىها من سلوك البشر . ولكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهبا عاما للأفراد أملته تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر فى احدى مسرحياته المتأخرة - وهى «الأيدي القذرة» التى ترجمها الأستاذان سهيل ادرس واميل شويرى - يصور شخصيات مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتى هودرر وهوجو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجودية التى تحررت تحررا كاملا ثم تحملت مسئوليتها كاملة فحو نفسها ونحو المجتمع

البشرى الذى تريد اسعاده ، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبدا للقيم التى يلقنها له الحزب الشيوعى برئاسة لويس . ولذلك يرى هوجو كآلة الصماء فى يد لويس ، الذى يحرضه على اغتيال هودرر ، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حريته الكاملة ولا يلتزم بوحي من هذه الحرية ، وانما يتلقى الأوامر من الخارج ، فانه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة . وذلك بينما يفوز هودرر بكل اعجاب ، لأنه شخصية وجودة متحررة لا تلتزم الا بوحي من نفسها ، وان يكن الجميع أعضاء فى الحزب الشيوعى ، على نحو ما كان سارتر نفسه منضما للحزب الشيوعى ثم اختلف معهم وأصبح هدفا لهجماتهم العنيفة، لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب ، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره ، وان يكن قد ظل شيوعى الاتجاه على طريقته الخاصة ، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكرى دون الاشتراك فى عمليات التكتيك والتنظيم الحزبى . وهكذا يتضح الوضع الحقيقى للوجودية، فهي اذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا ، فان هذا الواقع نفسه لا يزال يشق سبيله الى الوجود أى الى نفوس الأفراد المختلفين ، وربما كان هذا هو السبب فى انصراف سارتر الى كتابة عدد ضخم من السيناريو والمسرحية والمقالة ، وكلها تهدف الى اثبات أن الوجودية آخذة فى التغلغل فى الانسانية ، وأنها ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر ، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير ، تنبع من تحرير الانسان،

وتحميله مسئوليته ، والقضاء عليه بضرورة الالتزام فى كل حدث أو مشكلة تواجهه فى الحياة . .

وأذا كانت الوجودية تركز على عمد ثلاثة : هى الحرية ، والمسئولية والالتزام ، فقد كان من الطبيعى أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يمسها الفرد فى سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر لم يفصل عنها سارتر بل واجهها وبلورها فى ثلاثة ، هى : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق فانه احساس من الطبيعى أن يستشعره الوجودى مادام لا يريد أن يستند فى حياته وتصرفاته وأحكامه الى اله أو قضاء وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبرية ، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويأبى الا أن يعتبر نفسه حرا حرية مطلقة . ولما كانت هذه الحرية تستتبع - بالضرورة - المسئولية عند الوجودى ، فانه لابد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما يستتبعه من التزام وتخير لما يريد أن يلتزم به ، ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم المتوارثة ، هى التى تولد أيضا فى نفس الوجودى الشعور بالهجران ، أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى تتجمل بحكم حريتها أفدح المسئوليات ، وبحكم انتفاء القضاء والقدر والجبرية والحتمية ، بل وانتفاء العزاء الذى يقدمه الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وما قد تجده فيها من تعويض عن بؤس هذه

الحياة فان الوجودى قد يستشعر اليأس ولكن سارتمو لا يريد ان يسلم بهذا اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية فى ذاته ، وليس من الضروري أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته ، ويكفى الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل فى العمل ذاته وفى لذة ذلك العمل . ومثله فى الحياة مثل الصائد الذى لا يجد لذاته ولا أمله فى صيد العصفور وأكله ، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة فى عملية الصيد ذاتها ، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد .

*** .

هذه هى الوجودية كمذهب فلسفى وأدبى ، وهذه هى الوجودية فى حدود اعتبارنا لها واقعا انسانيا راهنا ، أو قيمة ودعوة الى فلسفة جديدة ، يراد نشرها بين البشر .

وأما حكمنا على الوجودية فنستطيع أن نستمد من مضمونها نفسه ، فهى وان كانت تدعو الى التخلص من القيم المتوارثة ! لا أنها تدعو فى نفس الوقت الى الالتزامية ، أى الى الصدور فى النهاية عن قيم جديدة يرتضيها كل فرد فى وضع معين . ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد الى غيره ويؤثر فى الانسانية كلها بحكم التضامن البشرى - فانا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت فلا بد أن تؤدى فى النهاية الى تكدس جملة كبيرة من القيم التى قد تكون

تراثا يحل محل التراث القديم ، وذلك بعد فترة بليلة قد تطول
أو تقصر تبلور فيها تلك القيم الجديدة ، بل وتتحجر كما تبلورت
وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة والتلقين ، ونزعة الانسان
الفطرية الى التخفف من حمل المسؤولية .

واذا كانت هذه هي النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة
للوجودية فاننا لن نلبث أن نتبين ما فيها من اسراف، وذلك لأننا
وان كنا نميل الى التسليم مع الوجودية بأن الكثير من القيم
المتوارثة قد أُفقدت الانسانية ايمانها الصادق بها ، بل وأصبحت
أحيانا وسائل للجين والخداع والتضليل والتخلص من المسؤولية،
كما نؤمن بأن الانسانية فى ميسس الحاجة الى تحديد القيم
ونفث حرارة الايمان فيها والاخلاص لها — الا أننا مع ذلك
لا نستطيع أن نرى خيرا فى التسليم بضرورة اتساع عملية الهدم
على هذا النحو المخيف الذى يمتد الى فكرة الألوهية ذاتها ، كما
أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك الحرية المطلقة التى
يريد الوجوديون القاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن يسوء هؤلاء
العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد فى
مقاهى وكهوف سان جرمان بباريس ، بل ومقلديهم فى كثير من
بقاع الشرق والغرب . واذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة
يستطيعون تحمل أعباء هذه الحرية والبت فى كل موقف بحكم
أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير الانسانية — فاننا لانظن أن عامة

الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا في القريب الى مثل
فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الأخلاقي ، وذلك مع أنه ليس
من الخير في شيء أن نطلق للانسان العنان قبل أن ينتصر على
حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته —
ماهية الانسان ، أى انسانيته الرفيعة التي تميزه عن غيره من
الحيوان .

وأما أهم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الانسانية
لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة الى
مذهب أو دين أو قيمة جديدة ، وانما هو استقراء للواقع وتسجيل
لتطور انساني ، لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن
هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا ، وانه هو وأنصاره انما
يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هذا الواقع بتصوير الوجوديين
في صورة الأخيار الشجعان ، وغير الوجوديين في صورة العبيد
المتريدين .

الثورة على المسرح التقليدى

لقد شهد عصرنا الحاضر عدة ثورات لا ثورة واحدة على الأصول الفنية للدراما بمعناها التقليدى ، وهذه الثورات منها الايجابى السليم ومنها الثورى المريض الذى يجتمع فيه التمرد اليائس على الحياة ، والتمرد على مرآة تلك الحياة وهى المسرح بأصوله التقليدية ، التى استقرت على أساس المحاكاة للحياة فى واقعها ومسكناتها ومثالياتها .

الأتشرك

فمن الثورات التى ظهرت ضد الصور التقليدية لفن الدراما ما ظهر نتيجة لظهور أهداف جديدة لفن المسرح ، حيث ظهر أدباء ونقاد يطلبون من المسرح أهدافا أخرى غير التطهير وتحليل النفس البشرية ونقد الحياة أو التغنى بها . ففى الاتحاد السوفييتى ظهر فن مسرحى جديد سموه (الأوتشرك) وهى كلمة روسية معناها التحقيق أو الاستطلاع ، أى الريبورتاج ، على نحو ما نقول فى المصطلح الصحافى « تحقيق صحفى » و « ريبورتاج ».

أو « استطلاع صحنى » ، فالأوتشرك مسرحية تعتبر بمثابة ريبورتاج درامى أى استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة ، وعرض نتائج هذه الدراسة والاستطلاع ، مجسدة فى صورة درامية ، أى فى شكل أحداث وشخصيات وحوار . و الفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة اندرامية التقليدية التى كانت تقوم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث وتعرض قطاعا محددا أو أزمة محددة من قطاعات وأزمات الحياة . ولقد حدث أن شهد مسرحنا القومى ما يشبه الأوتشرك نسبها قويا وإن كنا لا ندرى هل قصد مؤلف تلك المسرحيات وهو نعمان عاشور الى ذلك قصد أم هى محض المصادفة والاجتهاد الشخصى . فمسرحية « الناس اللي فوق » ألفتها نعمان عاشور وعرضها المسرح القومى تعتبر من نوع الأوتشرك ، من حيث أنها دراسة وتحقيق واستطلاع للنتائج التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى عقلية الطبقات المختلفة فى مجتمعنا ، حيث نرى أحدا الباشوات وزوجته يمثلان فى المسرحية الطبقة الأرستقراطية التى أطاحت الثورة بعنجهيتها . ومع ذلك فإن الباشا إذا كان قد بدأ يدرك أن الأوضاع قد تغيرت فإن زوجته قد ظلت سادرة فى عبايتها ، فالزوج يأمر سائقه أن يغلق الجراج على العربية الكبيرة الفخمة على أن تكتفى الأسرة باستخدام العربية الصغيرة بينما الزوجة ترفض هذا التغيير وتأمر السائق فى اصرار باخراج العربية الكبيرة لتستقلها كما كانت تعمل قبل الثورة لتذهب الى ما كان يسمى

بالجمعية الخيرية للنساء ، وهى فى الواقع كانت جمعية استعراض
 وثرثرة وتظاهر كاذب، وفى هذا تجسيد لما أحسه المؤلف من أن
 الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدثت من الشراء الفاحش ،
 لم تستطع بعد أن تغير تغييرا تاما - العقلية الاستقراطية البائدة .
 ومن ناحية أخرى تعرض هذه المسرحية ما انتهى اليه المؤلف من
 أن الثورة اذا كانت قد نادت بتحرير المستضعفين من الذل
 والعبودية وطالبت كلا منهم بأن يرفع رأسه ، فان كل هذه
 الاجراءات والنداءات لم تحقق بعد أهدافها . وقد جسد المؤلف
 هذه النتيجة التى استخلصها من تأمل الواقع الجديد فى شخصية
 أم كانت تعمل خادمة فى قصر الباشا . وبعد قيام الثورة ظلت
 تكافح مع ابنها حتى استطاع أن يتم تعليمه العالى وينال ليسانس
 الحقوق ، وعندئذ تطلعت الأم وابنها الى نسب عائلة تمت لأسرة
 الباشا بصلة القرابة . وبالرغم من أن هذه العائلة تعتبر من الفرع
 الفقير أو المتوسط فى أسرة الباشا الا أننا نرى هذا الشاب
 عندما يتجه مع أمه لطلب يد الفتاة التى يتطلع الى الزواج منها
 - نراه قد جلس متكمشا معقود اللسان وكأنه قد أصيب بالكم
 فى حجرة استقبال تلك الأسرة ، وما ذلك الا لأن هذا الشاب
 رغم اتمام تعليمه العالى لا يزال مصابا بمركب للنقص والذل
 الذى شب عليه منذ الطفولة ، مما يقطع بأن الثورة رغم كل
 ما فعلته لانصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تغير تغييرا جذريا

من نفوسهم ومن عقليتهم لأنهم لا يزالون يعانون من مركبات
النقص والذل التي كانت قد انغrust في نفوسهم .

وبذلك يتم المؤلف تحقيقه أو استطلاعاه أو ريبورتاجه
الدرامى الذى ظهر فى شكل مسرحية، ولكنه لم يخضع للأصول
التقليدية لهذا الفن ، بل يعتبر ثورة على تلك الأصول نابعة عن
الهدف الجديد الذى أصبح المسرح .. مسرح الأوتشرك يستهدفه،
حيث يرمى الأوتشرك الى دراسة ظاهرة من الظواهر وتجسيدها
فى صورة درامية وان لم نستطع أن نقول انها صورة درامية
بالمعنى الفنى التقليدى للدراما .

المسرح الملحمى :

ركانت الثورة الثانية على الصورة التقليدية للدراما وهدفها
هى ثورة برتولد برخت الذى أراد أن يستخدم المسرح كوسيلة
لاستصدار أحكام من الجمهور فى قضايا سياسية واجتماعية
وانسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها - ككاتب يسارى - آراء
محددة يريد أن يكسب الجمهور الى جانبها ، ولذلك سميت
مسرحياته تلك بالمسرح الملحمى ، أى المسرح النزالى الذى يريد
المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت فى قضية من القضايا الهامة ،
وكان الجمهور قد تحول الى هيئة تحكم والممثلين الى
مترافعين فى قضية من القضايا ، ولذلك يقوم التمثيل فيها

لاعلى تقص الأدوار — بل على العكس على البعد عن الشخصيات
الدرامية ، وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامي الأدلة
والبراهين التى تصلح كحشيات فى الحكم المراد استصداره من
الجمهور ، وهذا النوع من التمثيل يطلق عليه عند أهل هذه
الحرفة اسم « التهرب » أى اعتبار الممثل دائما نفسه غريبا عن
دوره وليس متقمصا له ، أى أنه لا يعيش دوره بل يكتفى بتقديم
أدلة وبراهين وحجج فى القضية المعروضة .

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بمرحية « دائرة الطباشير
القوقازية » التى استقدم المسرح القومى فى الصيف الماضى
مخرجا من فرقة بريخت فى برلين الشرقية لآخراجها على النمط
الجديد ، فهذه المسرحية يعالج فيها برتولد قضية ملكية الأرض
الزراعية ومن أحق بهذه الملكية ، أهو من ملكها بالميراث أرضا
مهملة شبه بور ، أم الذى حرثها وزرعها سنين متتالية وبذل لها
الكثير من ذات نفسه حتى أخسبت وآت ثمارها ، وكأنه بجهد
وعرقه قد أحيا موتها وخلقها خلقا جديدا. والمسرحية تنقسم الى
جزئين يعرض المؤلف فى الجزء الأول منها صورة النزاع الذى نشأ
بين المالك بالوراثة والزارع الكادح العامل المجدعلى شرعية تملك
هذه الأرض وينتهى هذا الجزء من المسرحية دون أن يصل هذا
النزاع الى حل أو نهاية . ثم ينقلنا المؤلف فجأة الى الجزء الثانى
من المسرحية وهو جزء يقدمه المؤلف لتقيس عليه فى حل النزاع

السابق على ملكية الأرض والبت فيه بواسطة الجمهور نفسه
وفقا لمنطق القياس العقلى ، ففي هذا الجزأ الثانى نرى امرأتين
تتنازعان ملكية صبي كانت أحدهما وهى أمه قد تغفلت عنه
لأنانيتها وانشغالها بزينتها وملابسها وبهرج حياتها وتخففا من
مسئوليته، فاجتضنته المرأة الأخرى وغذته وربته وبذلت فى سبيل
الكثير من ذات نفسها رغم فقرها ، حتى شب الطفل وأصبح صبيّا
يفرى الناظرين . وراثة أمه فى هذه الصورة المغربة قطعت فيه
وحاولت استرداده بدعوى أنها كانت تملكه كطفل لها ، غير أن
الحاضنة نازعتها فى شرعية هذا الادعاء وفى أحقيتها بالطفل .
واحتكمت المرأتان الى القاضى الذى أمر .رسم دائرة واسعة
بالطباشير فى ساحة قاعة الجلسة وأمر بأن يقف الطفل وسط
هذه الدائرة على أن تجذبه كل من المرأتين من أحد ذراعيه ومن
تنجح فى جذبه اليها ليكون لها ، فأخذت الأم الأناثية التى
لا تحركها الا غريزة الملكية. الحيوانية تجذب الطفل من ذراعه فى
شدة وعنف بينما خشيت المرأة الأخرى أن يصاب الطفل بأذى
إذا هى شدته من الذراع الآخر بنفس العنف ، وفضلت أن يضع
منها الطفل سالما على أن يصاب بأذى . وعندئذ نرى القاضى
يحكم بالطفل للحاضنة التى ترفقت به وضحت برغبتها فى
استبقائه وتملكه فى سبيل المحافظة على حياته وعدم ايذائه .

و واضح أن هذه المسرحية وأمثالها من المسرحيات الملحمية

لا تلزم الأصول التقليدية للدراما فى شىء ، فليس فيها حبكة
موحدة ولا بناء درامى موحد بل ولا وحدة موضوع ، حتى
لكأن جزءها منفصل كل منهما عن الآخر ، ولذلك ابتكر برتولد
برخت بنفسه هذا الاسم الجرىء اسم المسرحية الملحمية، عندما
فر من وجه هتلر والنازية عام ١٩٣٣ ليعيش لاجئاً فى أمريكا
ولا يعود الى ألمانيا الا بعد هزيمة هتلر والنازية فى الحرب العالمية
الثانية . وبعدها عاد برتولد برخت الى ألمانيا ليستقر فى ألمانيا
الشرقية ويقدم المسرحيات التى كتبها فى منفاه وسماها المسرحيات
الملحمية ، لأنه اتخذ فى منفاه الفن المسرحى سلاحاً يحارب به
النازية ويؤيد القضايا الشيوعية التى كان يميل إليها ، وان لم
يعتبره الشيوعيون تقياً فى شيوعيته. وفى هذه المسرحيات الملحمية
لا يكتفى برتولد برخت باستخدام الوسائل الفنية الخاصة
بالدراما ، بل يلجأ الى كافة وسائل الاقناع والتأثير الأخرى ،
حيث نراه فى اخراج بعض مسرحياته يستخدم اللافتات
والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم
السينما أيضاً بتحويل ستارة (الفوندو) الى شاشة سينما يعرض
عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية
صورت على الطبيعة لتسجل مثلاً قسوة وهمجية وغلظة الحكم
النازى فى ألمانيا فى مسرحيته الملحمية التى كتبها باسم « غظمة
الرايخ الثالث وبؤسه » .

ثورة الالمعقول

وفي السنوات الأخيرة راجت في العالم ثورة جديدة — لا على الفن المسرحي وحده — بل وعلى الحياة أيضا . وهي ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذي شاع فيه قلق الانسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للقضاء الكامل ، وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلا معقولية الحياة ، أى بعدم امكان فهمها وتبين أسباب ما فيها من مظالم وحماقات ، وقد رأوا أن تصوير الالمعقول في الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عذام وجوده . ولما كان هذا النوع من المسرحيات يصدم مألوف البشر عن الفن والحياة — فانتا نراه لا يعرض في المسارح الجماهيرية العامة ، بل يعرض في مسارح خاصة سميت في فرنسا وحدها (بمسارح الجيب) رمزا الى صغرها حيث لا تتسع الى أكثر من ٥٠ مقعدا ، وسميت في بعض البلاد الأخرى بالمسرح الصغير . وفي أمريكا اخترعوا نوعا آخر من دور المسرح سموه مسرح الساحة Atena-theatre حيث تقع

منصة المسرح فى الوسط ويحيط بها جمهور المتفرجين من جميع النواحي . وليس بخاف ما هناك من صعوبات فى الاخراج والتثيل على خشبة مثل هذا المسرح حيث يجب ألا يولى المشاؤون ظهورهم باستمرار الى جانب من الجمهور، فضلا عن صعوبة تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين واسدال ورفع الستائر الدائرية. وبسبب كل هذه الصعوبات أخذ هذا النوع من المسرح يختفى شيئا فشيئا فى أمريكا ذاتها ، وذلك بينما تزداد مسارح الجيب والمسارح الصغيرة انتشارا فى الكثير من بلاد العالم لاستخدامها كمسارح تجريبية من ناحيتى النصوص الدرامية ووسائل وطرق الاخراج معا .

وقد روج لمذهب اللامعقول عدد من الأدباء الذين يقبضون الآن فى باريس وان لم يكونوا فرنسى الأصل مثل : صمويا بيكيت الايرلندى الأصل الذى يقيم فى باريس ويكتب مسرحياته بالفرنسية أولا ثم يترجمها بعد ذلك الى الانجليزية بنفسه ، وقد تتلمذ سنوات طويلة على يد الأديب الانجليزى (جيمس جويس) الذى أقام هو الآخر مدة طويلة فى باريس وكتب فيها قصته الشهيرة التى سماها (أوليس) ، وفيها يطلق لخواطره العنان لتداعى تلقائيا دون نظام أو ترتيب ، بل ودون ترقيم أيضا ، وسماها بهذا الاسم لأنه يقص فيها رحلة حياته وما خلقته فى نفسه من ذكريات وأثارته من خواطر وانفعالات، فهو جواب حياة

كما كان أوليس فى ملحمة الأوديسة خلال السنوات العشر التى قضاها فى رحلة عودته من طروادة فى آسيا الصغرى الى جزر إيتاكا مقر ملكه عند ساحل بلاد اليونان الغربى فى الادرياتيك، وكذلك يوجين أونسكو (الرومانى الأصل ، وأخيرا آداموف الأرمنى الأصل وكلاهما يقيم أيضا فى باريس .

وهؤلاء الكتاب أصحاب مذهب اللامعقول الذى كان له بذور سابقة عند (جويس) ثم عند ألير كامى ، الذى روج لهذا الاصطلاح ، اصطلاح اللامعقول فى قصصه ومسرحياته . غير أن هذه الجماعة غالت فيه وعمته ووصلت به الى التجريدية المطلقة ، وهذه التجريدية المطلقة نحسها بوضوح فى مسرحياته ، ففى مسرحية « نهاية اللعبة » يخبرنا كلوف دائما فى حوارهِ مع هام أن الوقت ساعة الصفر ، أى أننا خارج نطاق الزمن . كما يخبرنا انه لا وجود لشيء خارج المشهد الذى نراه ، رمزا الى الانطلاق من اطار المكان أيضا ، وبذلك تجرى أحداث المسرحية فى المطلق المجرد الخارج عن اطارى الزمان والمكان وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية ، وهذا هو المقصود بالتجريدية فى مثل هذه المسرحيات . والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو اظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة بصرف النظر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان، أى على نحو تجريدى مطلق ، وهم بذلك يريدون أن يقولوا لنا ان الحياة فى جوهرها

وفى حقيقتها التجريدية شيء لا معقول ، أى غير مفهوم ولا قابل للفهم أو التفسير ، ولذلك يبلغ هؤلاء الكتاب فى التشاؤم أقصاه ، فالتشاؤم أى البحث والكشف عما فى الحياة من مظالم وشور و آثام وفساد ليس جديدا على الأدب ، بل ان الأدب قد كان فى معظمه، وعبر القرون، نوعا من الاحتجاج الدائم المستمر على الحياة . والواقعية النقدية تعتبر بطبيعتها مذهباً متشائماً يعتقد أن الشر هو الأصل فى الحياة وفى الانسان ، وأن واجب الأدب الدائم هو الكشف عن هذا الشر وتصويره ، وبذلك تعتبر مذهباً متشائماً ، ولكنه تشاؤم غير يائس ، لأنه لا يكتفى بتصوير الشر ، بل يكشف أو يوحى بأسبابه . وإذا كانت الواقعية ترجع معظم هذه الأسباب الى فساد الأوضاع الاجتماعية وافساحها المجال للمظالم ، ولاستغلال الانسان لأخيه الانسان أو بطشه به ، فان الطبيعية ترجع رد الشر أو معظمه الى حقائق الجسم البيولوجية والعضوية وما فى هذا الجسم من غرائز الأنانية والعدوان المفطورة فيه . وأى بحث وتصوير للشر لا يمكن أن يوحى باليأس ، مادام يكشف لنا أيضا عن العلل والأسباب، التى يعتبر الكشف عنها أول مرحلة ضرورية فى السيطرة عليها وازالتها ، اما باصلاح الأوضاع الفاسدة فى المجتمع اذا كان الشر نابعا عنها ، واما بترويض غرائز الانسان وتهذيبها عن طريق التقنية لها *canalisation* أو التسامى بها *sublimation* وبذلك لا يعود هناك مجال لليأس فى مثل هذا

المذهب المتشائم ، فاليأس لا يكون الا حيث لا نعرف للشر سببا ولا علة كما لا نعرف له علاجا ولا وسيلة للخلاص .

وأصحاب اللامعقول يعتبرون يائسين فى تشاؤمهم لأنهم يعلنون افلاسهم وعجزهم عن اكتشاف علل وأسباب لما فى الحياة من سخافات ومظالم ، ويؤمنون بأن اللامعقول هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد المطلق ، أى أنه لا علاج له ولا وسيلة للتخلص منه ، وبذلك تعتبر نظرتهم الى الحياة نظرة يائسة لا متشائمة فحسب وفى مسرحية (نهاية اللعبة) التى ترى أن الحياة لعبة سخيفة غير مفهومة ولا قابلة للفهم وأن نهايتها هى الموت والعدم نرى أربعة شخصيات فى بؤس ساحق دون أن نعرف لهذا البؤس سببا ولا علة ولا حكمة . فاحداها شخصية رجل ضرير كسبح، نراه وكأنه قد قضى عليه أن يظل مقعدا فى كرسيه حتى يوافيه الموت ، فينشر على وجهه الضمادة القذرة التى هى الكفن . والشخصية الأخرى لتابع له متصلب الساقين وكأنه قد قضى عليه أن يظل واقفا أبد الدهر على نحو ما قضى على الآخر بأن يظل مقعدا ضريرا . والشخصيتان الأخريان لأب وأم الشخص المقعد الضرير وقد بترت ساقا كل منهما فى حادثة لا نعلم عنها شيئا لأنهما من مصادفات الحياة الملعونة غير المفهومة ، ثم ألقى بجزع كل منهما فى صندوق قمامة كبير وأغلق عليه . وفى مرات قليلة يبرز

الجدعان من الصندوق ليتبادلا فيما بينهما عبارات خاطفة تفيد
 مخف الحياة وضياعها وفناءها ، مثل حديثهما عن أيام زواجهما
 الأولى ونزهتهما عندئذ في قارب ببحيرة كومو الشهيرة بإيطاليا .
 وهذه الذكريات المشرقة انما يستعيدانها ليشعرانا بسخافة الحياة
 وفنائها وعجزها — عن طريق المقابلة ، عندما نرى الزوج يسأل
 زوجته عما اذا كانت تستطيع أن تقبله ، فتجيبه بحركة ضعيفة
 متهافئة من يدها قائلة انها لا تستطيع ، رمزا الى عجز الشيخوخة
 المطلق ، وبذلك يضيف المؤلف العجز عن الحركة الى العجز عن
 الفهم ، لكي يكمل ظلام الصورة الطالكة اليائسة التي يرسمها
 المؤلف للحياة في هذه المسرحية ، التي لافصول فيها ولا تغيير في
 المشاهد والأشخاص ، ولا تطور في الأحداث ، مما يعتبر ثورة
 على الأصول التقليدية للدراما، فضلا عن الثورة العارمة اليائسة
 الحياة نفسها وعلى جوهرها المطلق ، المجرد من اطارى الزمان
 والمكان .

وثورة اللامعقول على الحياة وعلى منطق العقل تجعل من
 كل مطاولة لفهم مسرح اللامعقول على أساس رمزي أو سريالى
 أوفلسفى ميتافيزيقى — معناها رد الحياة الى نطاق العقل وامكانية
 الفهم ، وفي هذا ما يتعارض مع فلسفة اللامعقول نفسه وزعمها
 أن الحياة لا تسير على منطق وأنها تبعا لذلك تستعصى على الفهم
 مهما بذل الإنسان من جهد ، فنحن لا نستطيع أن نفهم فى رأى ،

يكيث مثلاً - لماذا يصاب هذا الشخص بالعمى والكساح بينما يصاب آخر بتصلب الساقين . ولماذا تبت ساقا شخصين آخرين ويلقى بجذعيهما فى صندوق القمامة ويبلغ بهما العجز حتى عدم القدرة على تبادل القبلات، وتصبح أوقات السعادة الفائرة مصدرا للحسرة والأسى فى حاضرهم المحزن الكئيب بعد أن كانت فى الماضى عاملا منعشا ومريحا فى الحياة . وواضح مافى كل هذا من تشاؤم حالك فى النظرة الى الحياة والى مصير الانسان المظلم الذى ينتهى حتما بالموت والفناء . وشتان بين هذا الموقف ومواقف سابقة لعدد من الأدباء والشعراء اللذين كانوا يؤمنون بارادة الانسان وقوة عزمه على مجابهة المأسى بل وعلى مجابهة المرض والموت ذاتهما ، وفى أدبنا العربى والآداب الأجنبية أمثلة واضحة لارادة الحياة النابضة مثل ما نراه فى شعر أبو القاسم الشابى الذى كان يشكو من مرض فى القلب ومات قبل الثلاثين من عمره ، ومع ذلك كنا نراه وهو فى شدة المرض يتحدى هذا المرض ، بل ويتحدى الموت نفسه فى عدد من قصائده الرائعة التى تعتبر من أجملها قصيدة « نشيد الجار أو هكذا يفتى برومسيوس » وفيها يقول :

سأعيش رغم الداء والاعياء كالنسر فوق القمة السماء

وعند عدد من الشعراء العالمين نحس الشجاعة التى ترى فى الموت نفسه ظاهرة طبيعية وانتقالا من مرحلة فانية الى

مرحلة باقية تستكمل فيها الذات الانسانية الخالدة مقوماتها، ومن ثمة لا نراهم يفزعون من الموت نفسه ، بل يقبلونه برضى وفى غير فزع ، ومن أمثال هؤلاء الشاعران الانجليزيان الكيران كيتس وروبرت بروك . وواضح الفرق الكبير بين مثل هذا الموقف وموقف اللامعقول المتشائم اليائس .

وقد ينتقل اللامعقول من الميتافيزيقية التجريدية الباحثة عن المصير الى التشاؤم النفسى والاجتماعى ، باظهار فساد النقيضين وسحقهما للانسان على نحو ما نرى مثلاً فى مسرحية « الكراسى » ليوجين أونسكو ، حيث نرى زوجاً وزوجة فى التسعين من عمرها منزليين فى حراسة قصر بجزيرة منعزلة . فيشقيان بتلك العزلة التى تسوقهما الى اجترار هموم الحياة وتحويل الذكريات السعيدة نفسها الى منغصات وعوامل أسى وآلام ، على نحو ما تفعل العزلة المطلقة عندما تنزل بنا . وإذا كان هذان الشيخان يضحكان ويقهقهان أحياناً فائناً نحس فى ضحكهما ما يؤكد الحكمة الشائمة بأن شر البلايا ما يضحك . وعندما يخرج هذان الشيخان من عزلتهما بدعوة عدد كبير من الناس الى زيارتهما فى بيتهما المنزل فى الجزيرة - لانرى أشخاصاً حقيقيين يحضرون اليهم بل أشباحاً تجلس على كراسى خالية يحضرها الشيخان من مخزن القصر ، ومع ذلك نرى حديثاً تافهاً لا ينقضى يدور بين هذين الشيخين وتلك الأشباح غير المرئية أى

الكراسى الخالية . وبالرغم من خلو تلك الكراسى رمزا لتفاهة من دعوا للجلوس عليها واعتبارهم فى حكم العدم - نرى هذا الزحام يفصل الرجل والمرأة عن بعضهما وبالتالي يزيد فى احساسهما بالعزلة والضياع . وهذا أيضا له نصيب من الصحة ، فالإنسان كلما زادت الجماعات من حوله ازداد احساسا بالعزلة ، بدليل أننا نشعر بتلك العزلة فى المدن التى تضم الملايين أكثر من احساسنا بها فى قرية قد لا تضم أكثر من عشرات . فهذه الملايين التى تطن وتضج تصبح أشبه بهدير أمواج البحر الذى يزيد من احساسنا بالوحدة والعزلة عندما نجلس منفردين على شاطئ بحر هادر . ومعنى ذلك أن المجتمع فى رأى هؤلاء المتشائسين لا يزيدنا هو الآخر إلا بؤسا ومريدا من الاحساس بالعزلة والضياع ، حتى نرى الرجل الشيخ فى هذه المسرحية ينادى زوجته - وقد فصلت بينهما الجموع - متحسرا على أنه لم يعد قادرا بسبب هذا الزحام أن يسكن ويطمئن الى جوارهم ، وكان هذين الشيخين قد « استجارا من الرمضاء بالنار » . كأنهما قد استجارا من العزلة المضنية، بالمجتمع «شد اضناء»، وبهذا يكتمل طرفا البؤس والتشاؤم والاحساس بالبؤس وضياع الحياة . بل ويضيف المؤلف ما يفيدوهم الأمل والطموح ، فهذا الرجل الشيخ نراه يزعم أن له رسالة يريد أن يؤديها الى البشر وأن يستخلف عليها خطيبا يذيعها بعد الناس المائلين على الكراسى الخالية - أى يبلغ الرسالة الى الفراغ والعدم ، ومع ذلك يتضح لنا أن هذا

الخطيب أخرس أبكم ، وبذلك تكتمل صورة هذه الرسالة
وصورة الحياة التي ليست فى النهاية الا خطيبا أبكم وأناسا
جوفاً أو عدماً ، مما يقطع بفساد هذا الوهم وفساد ذلك
الطموح . كل هذا بالرغم من تملق الرجل الشيخ لما سُمى فى
المسرحية باسم الامبراطور ، الذى انشق قاع المسرح اشارة الى
دخوله الى بيت الرجل العجوز . والامبراطور هنا يمثل كل الأشياء
التي - قد يتعلق بها وهم الناس سواء آكانت تلك الأشياء
امبراطوراً أو حاكماً أو الها أو أملاً أو طموحاً ، فكل هذه
التفسيرات ممكنة لهذا الامبراطور الذى يعلن الشيخ أنه خادمه
وتابعه الأمين ، اشارة الى استذلال الطموح لبنى الانسان
رغم أنه خرافة وشبح ووهم باطل . وبهذا يمتد التشاؤم واليأس
الى ذوى الرسائل أنفسهم ويكتمل الظلام والحلكة حول هذه
الصورة المعتمة للحياة والمصير معا على الأساسين السيكلوجي
والاجتماعي .

وهكذا يتضح لنا مافى مسرح اللامعقول من ثورة على
الحياة ، أو بتعبير أدق من تمرد يائس عليها ، فضلاً عن اتفاقه مع
الأوتشرك والمسرح الملحمي فى التمرد على الصورة التقليدية
للدراما . ونحن اذا ما استطعنا أن نستسيغ الأوتشرك الذى ترجع
أصوله الى تشيكوف وجوركى، ونستسيغ برخت الملحمي - فإني
لا أستطيع أن أقبل مسرح اللامعقول لأنه مسرح مريض ،

ولا أظن أنه من الممكن أن تتعايش الحياة مع المرض زمنا طويلا ،
ولابد من أن يتخلص أحدهما من الآخر . وأكبر الظن أن الحياة
هى التى ستكون لها الغلبة فى النهاية ، كما أن الفن لا يمكن أن
يتحول الى هذيان يائس غير مفهوم ولا قابل للفهم .

خاتمة

هذه هى التخطيطات العامة لمذاهب الأدب الكبرى التى ظهرت عند الغربيين فى العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهى مذاهب توثقت معرفة العالم العربى بها منذ نهضته الأخيرة . وانه وان يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقيدت بهذا المذهب أو ذاك - الا أنه مما لا شك فيه أن حركة التجديد الثقافى والأدبى فى العالم العربى المعاصر ، سواء فى الشرق أو المهجر ، قد تأثر أكبر التأثير بكل هذه المذاهب التى اشتبكت وتداخلت فى هذه الحركة التجديدية العامة ، على اختلاف فى النسب ، وفقا لظروف الحياة المختلفة ، ولأمزجة الأفراد واتجاهاتهم المتباينة .

على أنه اذا كانت حركة التجديد الأدبى قد تأثرت بمذاهب الأدب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فانها قد تأثرت أيضا بأبلغ التأثير من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم فى العالم العربى كله حول هذه الأهداف والغايات على نحو يستحق أن تبينه وأن نوضح خطوطه العامة .

غايات الأدب

لا شك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض اشارات لغايات الأدب ، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لا بد أن تدخل فى تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لا بد أن تدخل فى التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلا فى تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية ، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهبا أدبيا كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذى يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عندما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ، أو أن الواقعية ترمى الى اظهار ما فى الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لانزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لا تزال تتردد فى العالم العربى الحديث . بل وفى غير العالم العربى — عن غاياته ووظائفه فى الحياة .

فالناس يتساءلون فى كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ،

ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتلون . فمنهم من يقول ان الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة القائمة على العلم والانتاج ، ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع في حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية ، بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب ان يساهم فى تنظيم الانتاج العام وتنمية وتحقيق العدالة فى توزيع ثرواته ، وذلك باعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أهم أداة من أدوات الانتاج والاستهلاك وهى الانسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه ، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد الى الاختلاف حول الغايات التى يمكن أن يسعى اليها ، فيتساءلون هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا . وهل يجب أن يكون فرديا أم اجتماعيا . وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة . وهل يكون أدب عاطفة واتصال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب أن يحصل رسالة أخلاقية تهذيبية أم يكتفى برسائله الجمالية . هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وإيضاح ، أم أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه . وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد أم أدب رأى والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع فى مجال الأدب فى العالم

العربى وغيره من العوالم فى العصر الحاضر ، فما بالناس لو عدنا الى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التى كان يهدف اليها الأدب وغيره من الفنون فى تاريخ الانسانية الطويل ، الذى يمتد من الرجل البدائى حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط فى نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الانسان البدائى ، ثم تنتهى من السحر الى الدين ، حيث نرى فنونا أدبية خطيرة تولد فى كنف الدين ، وفى خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ، على نحو ما نشأ فن المسرح فى عبادة ديونيزوس اله الكرم والخمر عند اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك فى عبادة ايزيس وأوزوريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الأدب ينتقل الى خدمة المجتمع ، فيعتبر سجلا تاريخيا لأحداثه الكبرى ، حتى قيل انه السجل الأول لحياة شعب كالتعب العربى ، وذلك مع مزاجته عندئذ بين التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى ، والتعبير عن حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشرى وتناوله لمختلف مناحى النشاط الانسانى بالتحليل والتوجيه . فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل التفكير الفلسفى ، وأخذ يستبطن للأدب والفن غايات جديدة ، وإن يكن قد ابتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من الأدب الذى سبق انشاؤه بطريقة تلقائية ، وحاول

أن يظهر غايات أو وظائف خفية كانت مستقرة في ذلك الأدب . وكانت تعمل عملها في النفوس على نحو لا شعورى . ثم جاء هذا الفيلسوف الجبار ، فحاول أن يظهر الى عالم الوعى والادراك تلك الغايات والوظائف الخفية الفعالة ، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا الأدب أو الفن واقبالهم عليه .

وفى الحق ان أرسطو بوضعه لنظرية العلل ، كان قد مهد لاختضاع الأدب وغيره من النشاط الانسانى لنفس النظرية العامة الشاملة ، ولم يكن بد من أن يطبقها على الأدب على نحو ما فعل فى كتابه عن الشعر، حيث نراه عند حديثه عن فن التراجيديات يضع لهذا الفن علة غائية هى التى سماها بالتطهير النفسى ، وان يكن قد أجمل الحديث عن هذه الغاية اجمالا تركها محوطة بالغموض، وأفسح المجال فى تفسيرها لشتى الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهير Catharsis هو أن التراجيديات تطهر النفس البشرية بآثاره الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء فى تفسير هذه النظرية ، الا أننا لا نعدو الحق القريب اذا قلنا ان أرسطو يريد أن يقول ان المأساة — بآثاره انفعالى الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث — تخلص نفوسنا مما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تدأوينا بالتى كانت هى الداء . واذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه انما فعل ذلك لأن التراجيديات الاغريقية

القديمة التى استقى منها نظريته فى الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن محورهما الأساسى كان الصراع بين الآلهة ، أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة ، أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومحنتهم فى الحياة كأفراد وكأعضاء فى المجتمع فإن باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير فنقول بأن فن المأساة لا يطهر النفس البشرية من انفعالى الخوف والشفقة فحسب ، بل ويطهرها أيضا من غيرهما من الانفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التى تعالج تجربة غرام عات محتدم قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لمثل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشبان واليافين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التى يصوغها الأدب — أن هذه التجربة قد تكون خيالية وادخارا للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارئ أو المشاهد ، فتصبح التجربة البشرية المعروضة عليه فى المسرحية أو القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية وتطهيرا لنفسه من رغبته المكبوتة ، اذ يعيش فى الخيال ما كان يود أن لو عاشه فى واقع الحياة .

وتطور البحث فى غايات الأدب بعد أرسطو فلم يعد قاصرا على الغاية التى يحققها على نحو لاشعورى ، كالتطهير ، بل امتد

الى الغايات الارادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور كل المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الانسان موضوعا لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية فى ذاتها . ومع ذلك فهذه الغاية لا بد أن تحقق عدة أهداف أخرى فى السلوك الفردى والسلوك الاجتماعى كما قد تؤدي الى تهذيب الجنس البشرى والرقى بمستواه الانسانى العام . وكل ذلك استنادا الى تلك النظرية الفلسفية الخالدة التى استهل بها سقراط رائد المفكرين فلسفته ، فقال ان الفهم هو الدعامة الاولى والأساسية للسلوك الفردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفا الى فهم الانسان لنفسه أم فهمه لغيره أم معرفته للخير والحق والجمال فى ذاتها ، باعتبار أن عدم فهم الانسان لنفسه ومعالطته لها ، وعدم فهمه لغيره وما فى نفس ذلك الغير من نزعات ورغبات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما هو شر - كل هذا يكون السبب الأساسى فى اعوجاج السلوك الفردى والاجتماعى . والانسانية كلها لا يمكن أن تنسى ما صاح به سقراط من أن الانسان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر كما لا يمكن أن ينصرف عن الخير وهو عالم أنه خير .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الذى يتخذ له غاية تحليل

النفس البشرية واظهار خفاياها وتفسيرها وايضاها ، ويتخذ من هذه المهمة غاية مكتفية بذاتها - لا يمكن أن يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساسا صلبا لكل سلوك فردى أو اجتماعى . خير ، وفى كل هذا ما يسلمنا الى التعريف الذى أوردناه عن الأدب عندما قلنا انه نقد للحياة .

وما أن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات ، وتعددت المذاهب ، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أى مذهب .

والواقع أن الغايات التى اتخذت هدفا للأدب فى كل مذهب كثيرا ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب ، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب . فالرومانسية مثلا عندما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية انما ينصرف تفكيرها الى الشعر الغنائى بنوع خاص ، وذلك لأنه الفن الأدبى الذى يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذى لا مفر له من أن يكون موضوعا ، فالذاتية لا يمكن أن تدخله الا لماما أو بطريق غير مباشر ، أو فى ثوب التنكير . وعندما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو لنوضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة الى الفن

الإدبى الذى ظهرت فيه الذاتية وطغت عليه ، وهو فن الشعر
الغنائى .

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية
لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها
بالنسبة للشعر الغنائى ، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن
يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية ، وأنه
حتى عندما يتحدث عن الطبيعة والعالم الخارجى لا يمكن أن
يتحدث عنهما حديث العلم وكما هما فى العالم الخارجى ، وإنما
يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان
لك النفس ، والا خرج الحديث عن مجال الأدب .

أما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية
أو الحيوية ، فهو أيضا لا يستند الى تعارض أساسى ، وذلك لأن
الإنسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن
اعتبار كل كلام أدبا . فالعلم ليس أدبا . والتفكير المجرد ليس
أدبا ، وإنما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بخاصة
أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبه ،
وبانعدام هذه القيمة ينعدم الأدب وإنما يدور الخلاف حول
استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى
أو عدم استطاعته .

والخلاف الجنى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى
الخلاف حول موضوعات الأدب ، وحول الموقف الذى يقفه
الأدب من تلك الموضوعات ، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم .
وذلك لأننا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية،
فانه من السهل أن نتبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات، ففيها
مشاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية ، واحساسات وخواطر فردية
أو ميتافيزيقية ، كما أن فيها صورا منعكسة عن المجتمع ، وآملا
وآلاما لجماهير الناس . وإذا كان تعبير الأديب عن مشاعره
الخاصة لن يعدم أحداث صدهاء فى نفوس الغير ، ونزوله من تلك
النفوس منزل الرضا والنفع ، بحكم التشابه القائم بين أفراد
البشر ، وبحكم عدوى التنفيس التى لا بد أن تمتد من نفس
الشاعر أو الأديب الى نفس قارئه — الا أن أمواج الحياة قد
طغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من
يمد اليهم يدا لينقذهم من لجها العاتى ، أو يعينهم على أن يطفوا
فوق اثباجها . وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من
الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات
النفس ، بل تطلب منه عملا ايجابيا ، وايثارا وتضحية بالذات فى
سبيل الغير من ملايين الناس الفارقين فى محن الحياة ومشقاتها .
وربما كان هذا هو السبب الاسمى فى طغيان الدعوة الى الأدب
الملتزم فى الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذى يحارب الذاتية
والانعزالية والهرب ، ويدعو الأديب الى أن يواجه مشاكل عصره

ويمكن الناس من حوله : لا ليسجلها أو يعرضها فحسب . بل
ليلتزم إزاءها برأى ، ويتحمل مسؤولية هذا الرأي أمام الجميع ،
مهما عرضته تلك المسؤولية إلى الاخطار أو أنزلت به من
مشقات .

فهرس

المصفحة	الموضوع
٢	مقدمة
٧	ما هو الأدب
١٢	١ - التجربة الشخصية
١٣	٢ - التجارب التاريخية
١٤	٣ - التجارب الأسطورية
١٥	٤ - التجربة الاجتماعية
١٦	٥ - التجارب الخيالية
٢٣	فنون الأدب
٣٧	العرب والمذاهب الأدبية
٤٣	نشأة مذاهب الأدب في القرب
٤٥	الكلاسيكية
٥٩	الرومانسية
٦٠	للواقعية

الصفحة

الموضوع

٩٩	الواقعية الاشتراكية
١٠١	مع سيمونوف
١٠٥	الطبيعية
١٠٩	البرناسية
١١٧	الرمزية
١٢١	صور الرمزية
١٣٥	الرمزية والموضوعية
١٤٢	الفرويدية والسيرالية
١٥٠	الوجودية
١٦٤	الثورة على المسرح التقليدي
١٦٤	الأوتشرك
١٦٧	المسرح المحمي
١٧١	ثورة الاعمقول
١٨٢	خاتمة
١٨٣	غايات الأدب



l.
a

 Bibliotheca Alexandrina



0700730

